



محاضرات

الموسم الثاني والثلاثون

لجامعة بيروت العربية

العام الجامعي ١٩٦٢ - ١٩٦٣

القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية

للاستاذ الدكتور عبد العزيز سالم

اهداءات ٢٠٠٠

المرحوم اد. فريد الشافعي
أستاذ العمارة الإسلامية - القاهرة



محاضرات

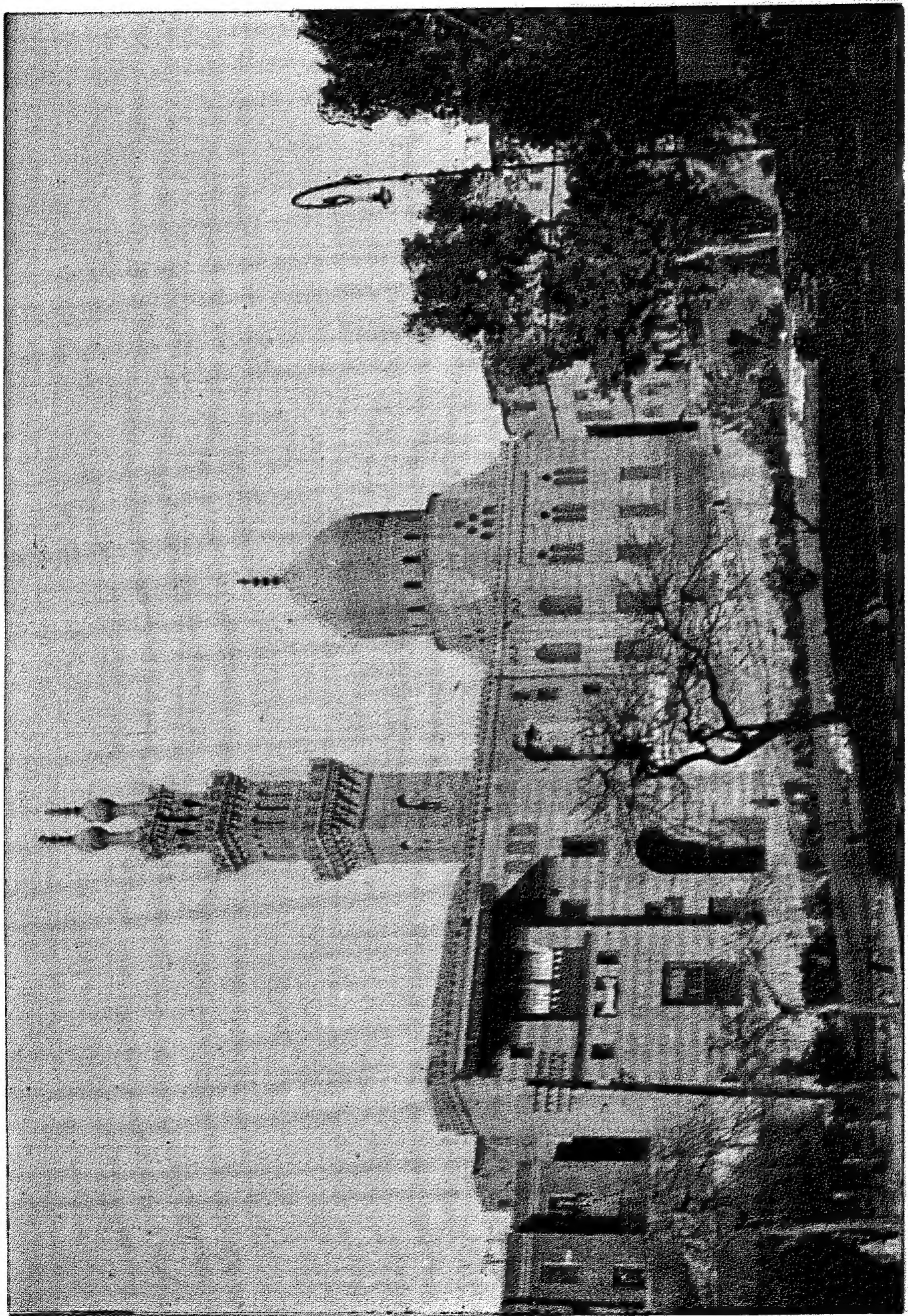
الموسم الثاني والثلاثون

لجامعة بيروت العربية

العام الجامعي ١٩٦٢ - ١٩٦٣

القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية

للاستاذ الدكتور السيد عبد العزيز سالم



قبة ومئذنة قاني باي محمدي أمير اخـور بالقاهرة

القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية

للامتاذ الدكتور السيد عبد العزيز سالم

المحاضرة التي أقيمت في جامعة بيروت العربية

مساء الاثنين ٢٥ آذار (مارس) ١٩٦٣



يميل علماء الآثار من المستشرقين ، ومن ينهج نهجهم من الباحثين ، الى تجريد العرب من أي فضل فيما أقاموه من عمار ، وما شكلوه من فنون ، ويكاد يجمع هؤلاء العلماء على أن العرب قبل الفتوحات الإسلامية كانوا بدواً ، لا حظ لهم من الحضارة والتمدن . فهم أبعد الناس عن الصناعات وفنون العمارة ، ويذهب هؤلاء الباحثون أيضاً الى أن العرب ، لجهلهم بفن البناء والفنون الصناعية ، اختصوا رجال الفن في الاقطار المفتوحة برعايتهم ، وأسبغوا عليهم حمايتهم ، واستخدموهم في تشييد عمارتهم وتنسيقها بالزخارف ، بعد أن كيّفوها وفقاً لما يقتضيه دينهم ، وما تفرضه عليهم تقاليدهم ، فجاءت هذه العمار والفنون مزيجاً من فنون مختلفة ، من السير تميز أصولها ، بحيث أصبح ما يسمى بالفن الإسلامي في العمارة والصناعة مزيجاً من الفن البيزنطي السائد في مصر والشام وإفريقية ، ومن الفن الساساني في العراق وفارس ، ومن فنون أخرى . ويستشهد هؤلاء الباحثون فيما يذهبون إليه بعبارات ذكرها بعض مؤرخي العرب^(١) ، فاتخذوها دليلاً على عدم وجود فن عربي إسلامي ، معماري أو صناعي ، وراحوا ينسبون الروائع الفنية التي خلفها المسلمون في البلاد العربية والإسلامية الى مهندسين لا ينتمون

الى الجنس العربي ولا يدينون بالاسلام ، بل اخذوا مجردون عناصرها كوحداث قائمة بذاتها ، فيرجعونها إلى أصول رومانية أو فارسية أو هندية ، والواقع أنهم بذلك يشوهون الحقائق العلمية ، ويُسقطون من فضل العرب في عمارتهم وفنونهم ، ويستكثرون عليهم أن تكون لهم عمارة عمارة خاصة بهم^(٢) . وقد نسي هؤلاء الباحثون أو تعدوا أن ينسوا أن الجزيرة العربية كانت مركزاً حضارياً من أعظم مراكز الحضارة العالمية في العصر القديم ، وأن العرب أقاموا في مأرب وصرواح وظفار من مدن اليمن ، قصوراً وسدوداً وخزانات تغنى بها العرب في أشعارهم ، ومجدها الرواة والكتاب في جملة ما رووه عن أخبار العرب في الجاهلية^(٣) ، وشهدت بها الحفائر الاثرية الحديثة^(٤) التي أجراها رجال الآثار من أوروبيين وعرب في أرض اليمن وفي تخوم الشام والعراق .

وكان لا بد للعرب بعد الفتوحات الكبرى من تأسيس مراكز حضارية عربية إسلامية في البلاد المفتوحة ، لتعريبها ونشر الاسلام فيها ، وبذلك اقترن الفتح العربي بحركة انشاء المدن الاسلامية وهي حركة عمرانية تجلّى فيها ميل العرب الاصيل الى الفن ، فقد احاطوا انفسهم بكل مظاهر الأبهة والاستمتاع بالحياة ، فأقبلوا على الترف وحرصوا على التزين ، واستخدموا ملكاتهم الفكرية الحية ، كما استخدموا ملكات أخرى خصبة تنبع من صميم حياتهم في خدمة الفن الاسلامي ، وهي ملكات الحس والشعور والخيال . وعلى هذا الأساس وحده ، تم تشكيل العناصر المعمارية الاسلامية الجديدة ، وابتكار التعبيرات الفنية في الدولة العربية الاسلامية^(٥) . وكان من الطبيعي أن يستفيد العرب في ذلك بتراث الشعوب المغلوبة من قبط وسوريين وبيزنطيين وفرس وبربر ، فيقتبسوا من الفنون السابقة ما يجدونه يتلاءم مع حضارتهم ويتفق مع تقاليدهم . وظاهرة الاقتباس لا تعيب الفن الاسلامي قط ،

ولا تبخس من قدره أو تحط من قيمته ، لأن قيمته في ذاته لا في منبته ، ويقاس الفنان بعمله وفنه لا بعمله ومدرسه ^(٦) . ثم إن ظاهرة الاقتباس ظاهرة عالمية ، فما من فن الا واقتبس من آثار الفنون السابقة ، وما من صانع مبتكر الا وتلقن مبادئ صناعته ممن سبقوه من صناع ، والحضارات جميعاً سلسلة متصلة الحلقات ، بل إنه كلما ازداد الفن قابلية الاقتباس والاشتقاق ، كلما ازدادت فيه صفة الحيوية ونمت غريزة الابتكار ، ^(٧) ومع ذلك فان هذا الاقتباس لم يكن نقلاً مباشراً ، وانما كان تقليداً مع نوع من التحوير ، وهو في حد ذاته ابتكار واستنباط فكري اصيل ، لأنه يُبعد بالاشكال المقتبسة عن مصادرها ، ويخرجها في صورة جديدة يصعب علينا أن نتعرف على اصولها ، فيجعلها تبدو كما لو كانت مبتكرة ^(٨) . وبمضي الزمن ازداد رجال الفن الاسلامي خبرة لكثرة تجاربهم ، وازدادت صنعتهم إتقاناً وإحكاماً لازدياد خبراتهم ، وأخذت العناصر المعمارية أو الزخرفية الأولى ، مشتقة أو مبتكرة ، تتبع قانون النمو والتطور ، بحيث بعدت عن أصولها القديمة ، واكتسبت بذلك شخصية ذاتية ، ثم تنوعت تنوعاً شديداً ، وتكاثرت صورها ، وتعددت أشكالها في الأبنية المختلفة إلى حد يصعب معه الاهتداء في هذه الأبنية إلى عنصر يتماثل مع الآخر تماماً ، وعلى الرغم من هذا التنوع في العناصر ذاتها ، فإنها تتفق جميعاً مهما بعد الزمان أو المكان الذي أقيمت فيه ، في طابع ينطق بوحدةها من حيث مظهرها وجوهرها ^(٩) . وظاهرة الوحدة التعبيرية التي تتسم بها هذه العناصر المعمارية والزخرفية ، على الرغم من تنوع أساليبها الفنية في العالم العربي الاسلامي هي ظاهرة واضحة المعالم لا مجال لانكارها ، أو التشكك فيها ، فالعناصر المعمارية للمسجد بصورته التي جاء عليها جامع الرسول بالمدينة ، وان كانت قد أضيفت اليها عناصر اخرى مستحدثة في

العصر الاموي ، ظلت تطبّق في سائر أنحاء العالم الإسلامي ، كما أن الزخرفة النباتية التي سميناها بالتوريق ^(١٠) وتتألف من فروع متشابكة متداخلة لا تستطيع العين أن تتابع انحناءاتها وتداخل سيقانها كانت تعرف حتى عهد قريب عند مؤرخي الفن من المستشرقين والعرب على السواء باسم الزخرفة العربية او الأرابيسك ، أما الزخرفة الهندسية القائمة على الخطوط والمنحنيات المتداخلة فيما بينها تداخلاً هندسياً لا يمكن للناظر إليها أن يحدد بدايتها أو نهايتها ، أو يتتبع إشعاعاتها وتشابكاتها ، وزخرفة الكتابات العربية التي كانت من أهم الموضوعات الزخرفية في العمارة ، فتشمل وحدة الفن العربي الاسلامي أصدق تمثيل .

وكما يرجع الفضل الأول في إيجاد هذه الرابطة الفنية بين البلاد العربية والإسلامية إلى الاسلام ، فإنه أيضاً يرجع الفضل الاعظم في وضع النظم التي قام عليها فن العمارة الإسلامية ، وكلها نظم مشتقة أساساً من نظام المسجد النبوي الذي أقامه الرسول عليه الصلاة والسلام في المدينة منذ اليوم الذي وطئت فيه قدماء أرضها ^(١١) ، فقد اتبع المسلمون نظام هذا المسجد على الرغم من بساطته ^(١٢) في جميع مساجدهم الجامعة التي أقيمت في المدن المفتوحة أو في المدن التي أنشأوها ، ونلاحظ أن بناء المسجد النبوي كان بسيطاً ساذجاً في مرحلته الاولى ، تعبيراً عن بساطة الاسلام ويُسّر تعاليه التي لم تقتصر على البناء فحسب بل انتظمت إلى جانبه بقية مناحي الحياة مادية وأدبية ، كما نلاحظ أن نظامه جاء فريداً في نوعه لم يقتبس من نظام معماري سابق كما يدّعي مؤرخو الفن من المستشرقين ، على الرغم من أن العرب كانوا على معرفة بنظم العمارة المختلفة وأساليب البناء في اليمن وفارس والعراق والشام ومصر ، ثم إنه أقيم بأيدٍ عربية إسلامية خالصة ، فقد كان رسول الله يبنى وينقل الحجارة بنفسه حتى يُرغّب المسلمين في العمل فيه ، فعمل فيه المهاجرون

والأنصار^(١٣) ، يضاف إلى ذلك أن عناصره المعمارية جاءت وليدةً للحاجة ، فالظلتان أقيمتا ليستظلا تحتهما المسلمون من حرارة الجو .

وجُعِلَت الرحبة الفسيحة الممتدة ما بين الظلتين مكشوفةً للفضاء لإدخال الضوء والهواء إلى القبلة ، ولذلك جاء نظامُ المسجد أصيلاً مبتكراً لا مثيل لتخطيطه في الكنائس المسيحية ولا في القصور الفارسية أو البازيليكيات الرومانية أو الهياكل اليهودية ، وعمارة المسجد على هذا النحو تعبر عما وضعه الاسلامُ من تعاليم دينية واجتماعية ، فنظام النسب فيه على حد قول العالم الأثري الاسباني ذون مانويل جومث مورينو يقوم على أساس الوضع الأفقي ، ترجمةً لما هو ثابتٌ في الطبيعة كالسهل والبحر والكتلة البشرية المتماسكة ، في نظام يتسق ومبدأ المساواة في المجتمع الاسلامي ، إذ لا يوجد من النظام الطبقي الوحيد سوى الايمان المشترك ، فغابة الأعمدة المتراصة في نظام وامتداد لا يحدُّه البصر تحت السقف المسطح هي التعبيرُ المعماري البسيط لجماعة المصلين الساكنة تحت السماء الهيبة^(١٤) .

ولذلك ساد استعمال لفظ سماء عند العرب للتعبير عن السقف الأفقي المسطح^(١٥) . وقد كان لذلك أثر كبير في اتجاه الفنان المسلم نحو الافقية ونفوره من الاتجاه الصُّعُودي ، باستثناء عنصر المئذنة التي تشق في سوقها الافقية الغالبة على بناء المسجد ليرتفع من قمتها صوتُ المؤذن وينتشر إلى مجالات بعيدة ، وهذا يفسر التزام الفنان المسلم لهذه القاعدة ، حتى عندما تطور فن العمارة والزخرفة العربية الإسلامية ، فحين يخطط زوايا يُؤثر المنفرجة ، وحين يبرز استدارات فإنه يطوقها بإطار مربع ، وحين يقيم قباباً فإنه يهتم بتصغير نسبها حتى لا تفسد أفقية البناء ، بل يوزع تكورها على فصوص ، أو يقضي عليه بأن يستبدل به تقاطع

العقود ، أو يهبط به إلى مستوى القبوات^(١٦) .

وإلى جانب هذا الاتجاه نحو الأفقية نجد الفنان المسلم لا يميل منذ البداية إلى الأسقف المرتفعة ، فسقف المسجد في انخفاضها النسبي وتطامن^(١٧)ها ، تعبر عن الكتلة البشرية الراكعة في صمت وخشوع داخل مسطح بيت الصلاة الفسيح .

كانت العمارة الأولى للمسجد بدائية ساذجة ، لا تزويق فيها ولا تنميق لأنها تعبر عن بساطة البيئة العربية وعن يسر الإسلام ، فلما افتتح العرب في عهد الخليفة عمر بن الخطاب بلاداً عريقة في الحضارة كالشام ومصر والعراق وفارس ، هموا بالخروج عن بداوتهم والاستمتاع بما أتت به الحياة الجديدة من ألوان الترف الذي لا يتعارض مع أصول الإسلام وتعاليمه ، ولكن سياسة التقشف التي التزمها الخليفة عمر حالت بينهم وبين رغباتهم ، وأرغمتهم على التوقف عن الانسياق وراء الأهواء غير أن هذه السياسة القائمة على الشدة والتقشف كانت موقوتة ، فلم تلبث أن انتهت بانتهااء عصر الخليفة عمر ، وما إن تولى عثمان بن عفان الخلافة حتى انطلق العرب إلى حياة الترف ، فأقبلوا على التأنق والاستمتاع بالحياة في نطاق ما يبيعه الإسلام وساعدتهم ملكاتهم الفكرية واستعدادهم الفطري من مشاعر مرهقة حساسة ، وخيال واسع في تذوق الجمال ، ولم يجدوا في الإسلام ما يمنع من تذوق الجمال والاقبال على التزين والتأنق ، والتخلي عن خشونة العيش ، بل إن الإسلام على الضد من ذلك وجه التفكير الانساني إلى الناحية الجمالية في المخلوقات ، ودعا إلى تهذيب الذوق والسمو بالانسان عن الحيوانية ، فيقول الله تعالى في كتابه الكريم : « والانعامَ خلقها لكم فيها دفءٌ ومنافعٌ ومنها تأكلون ، ولكم فيها جمالٌ حين تريحون وحين ترححون ، وتحمل أثقالكم إلى بلدٍ لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس ، إن ربكم لرؤوفٌ رحيم ،

والخيلَ والبغالَ والحِمْيرَ لتَرْكَبوها وَزِينَةً ، وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ^(١٨) ،
ولم يكن ينقص العرب إرهاب الحس ونضوج العقل واتساع الخيال
لتذوق هذا الجمال وللارتفاع بمستوى ذوقهم ، تمهيداً للوصول إلى المثل
العليا للإنسان ، وبهذا التوجيه الإيجابي من الإسلام تجلت ملكات العرب
الفكرية الكامنة ، فلما أقبلوا على الترف والاستمتاع بالجمال ، التزموا
حدود الاعتدال^(١٩) ، واتبعوا في ذلك قول الله تعالى : « خذوا
زِينَتَكُمْ عند كل مسجدٍ ، وَكُلُوا واشربوا ولا تسرفوا ، إنه لا
يحب المسرفين ، قل من حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ ، والطيبات
من الرزق ، قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا خالصةً يوم القيامة ،
كذلك نفصلُ الآياتِ لقوم يعلمون^(٢٠) » .

وكان العرب الفاتحون قد استولوا على أخاخذ الروم في الشام ومصر
وأقاموا فيها ، وأخذوا بالتدريج يتحررون من حياتهم البدوية ،
ويتذوقون حياة المدن ، وهنا بدءوا يدركون القيم الجمالية للقصور التي
أقاموا فيها والتحف التي غنموها ، إذ أن النموذج العقلي للجمال وليد
التجربة الشخصية التي يعيشها الإنسان^(٢١) ، وهكذا أحس العرب بجمال
هذه القصور التي أقاموا فيها بما فيها من تحف وروائع ، ونهيات لهم
بذلك سبل التمتع بالحياة بعد أن أثروا ثراءً عظيماً وتدفقت عليهم
الأموال ، فراحوا يُقيمون قصوراً تمثلت فيها الصور الجميلة التي ارتستها
مخيلاتهم ، وأخذوا يقتنون التحف وينتشون بالموسيقى ، ويطربون
للغناء .

وكان من الطبيعي أن تمتد عناية العرب بالزخرفة والتنسيق إلى
المساجد بعد القصور ، فقد اتضح لهم الفارق الكبير بين عمارة قصورهم
المتطورة ، وبيوت الله البسيطة الساذجة ، وكأنما عز عليهم أن تبقى
هذه البيوت المكرمة على بساطتها إذا ما قورنت بهذه القصور وعندئذ

انجبت عنايتهم إلى الاحتفال بعمارتها وتزيينها بمختلف أنواع الزخارف ،
إجلالاً لها ، وتعظيماً لقدورها ، وبعداً بها عن مواطن الاستهانة^(٢٢) ، ومجاعة
في ذات الوقت ذاته لروائع العمارات المسيحية ، فشرعوا في إعادة بنیان
هذه المساجد ورفع سموها من جديد على أساس معماري سليم مع
الاهتمام بإكسابها مظهراً جمالياً يتناسب مع روعة الدور الذي تقوم به
هذه البيوت المكرمة التي ذكرها الله تعالى في كتابه الكريم بقوله
« في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه ، يُسَبَّحُ له فيها
بالغدو والآصال »^(٢٣) . وبدى بتجديد بناء جامع الرسول بالمدينة في
أيام الخليفة الثالث عثمان بن عفان فاستُبدل بعمد النخل عمد من الحجر
امتدت فوقها لوحات مسطحة من خشب الساج على جوائز خشبية^(٢٤) ،
وأمر الوليد بن عبد الملك ببناؤه من جديد سنة ٨٨ هـ ، وأدخل في
المسجد لأول مرة بعض العناصر الجديدة في العمارات العربية الإسلامية
كالحراب المجوف والمآذن الأربعة^(٢٥) . ومنذ ذلك الحين بدأ الفنانون
والمهندسون يلتمسون العناصر الزخرفية تجميلاً لعناصر البناء في المساجد
والقصور . والزخرفة في معظم الأحيان حلية سطحية تكسو العنصر المراد
تجميله ، ولا تدخل هذه الحلية في تركيب البناء ، لأنها لا تساهم في اتزان
واستقراره ، فالإفريز المنقوش في واجهة من الواجهات الأثرية لا يضيف
شيئاً إلى صلابته وقوة احتماله ، والنقش الذي يزين تحفة من التحف
لا يزيدها شيئاً من متانتها واتزانها^(٢٦) ، ولكنه مجرد حلية الغرض منها
إحداث تأثير جمالي في النفس ، ولم تكن هذه الحلية تعدو زخارف نباتية
أو هندسية أو كتابية ، وكانت في العادة تخلو من العنصر التصويري أو
الشكلي ، ذلك لأن التصوير كان مكروهاً في الإسلام ، ولذلك اتجه
الفنان العربي المسلم إلى هذا النوع من الزخارف ابتعاداً عن تصوير
الكائنات الحية ، بل إنه عمد في الزخرفة النباتية إلى تجريدتها من

حيويتها فأصبح يحوّر في الأوراق والفروع تحويراً يبعدها عن مظهرها الأصلي في الطبيعة^(٢٧) . وإذا بحثنا في موقف الاسلام من التصوير وجدنا إن القرآن لم يصرّح بتحريم التصوير ، فلم ترد فيه عبارة واحدة تشير إلى ذلك من قريب أو من بعيد^(٢٨) ، أما الأحاديث النبوية ، وهي المصدر التشريعي الثاني بعد القرآن ، فقد نصت صراحة على تحريمه^(٢٩) ، ولكن هذه الأحاديث في حد ذاتها مشكوك في صحة صدورها عن الرسول^(٣٠) ثم إنها تختلف فيما بينها ، فبعضها يحرم التصوير وبعضها يبيح التصوير على أشياء ممتنة كالوسائد والطنافس ، وبعضها يسمح بتصوير ما لا روح له كالشجر والجبال^(٣١) ، وسواء كانت هذه الأحاديث صحيحة أم مشكوك في نسبتها إلى النبي ، فالأرجح أنها كانت ترمي في العصر الاسلامي الأول إلى حماية المسلمين من الوقوع في مواضع الزلل ، ومحاربة العودة إلى الجاهلية وعبادة الأوثان . ومع ذلك فلم يتخرج الأمويون والعباسيون والفاطيون في تزيين قصورهم بالتصاوير والتماثيل^(٣٢) .

أما المساجد فقد تجردت زخارفها من كل ما هو مادي ، فسادت في عناصرها المعمارية الزخرفة النباتية والهندسية والكتابية ، وكانت الزخرفة النباتية تنحو باديء ذي بدء نحو تقليد الطبيعة ، ولكنها لم تلبث أن تجردت بحكم التطور من مظاهر الحياة وأصبحت مجرد توريقات متشابكة اتخذت لها أشكالاً غريبة أبعدتها عن خصائصها الأولى ، وأصبح تمييز الفصائل النباتية التي استخدمها الفنان أمراً من العسير تحقيقه ، فورقة الأككنش المعروفة بشوكة اليهود ، وورقة العنب ، ومراوح النخيل ، وهي المقومات التي تعتمد عليها الزخرفة النباتية الاسلامية ، لم يعد يربطها بعلم النبات سوى صلات بعيدة ، ومن هنا نشأت زخرفة التوريق التي يطلقون عليها اسم الأرابسك ، وكان الفنان يميل في زخرفة التوريق إلى الناحية الخطية فلم يلجأ إلى التمثيل الطبيعي أو الواقعي ، وإنما اتخذ في أدائها

سبيلاً آخر عرض فيه الفكرة في خطوط واضحة على أساس هندسي ،
فتراها تبلغ ذروة الغلو في التعقيد في المغرب والأندلس ، وقد انتشر
في فن العمارة الإسلامية نوعان من الزخرفة النباتية : الأول قوامه
العصن النباتي المتسوج ، والثاني قوامه الفروع المضفورة^(٣٣) . وهناك
نوع ثالث من الزخرفة النباتية يمثل مرحلة انتقالية بين هذه الزخرفة وبين
الزخرفة الهندسية ، ويتألف من خطوط قائمة متمزج فيها المنحنيات ، وتميز
بهذا النوع أحد الأساليب الزخرفية بمدينة سامرا ، فقد كان يقطع الخطوط
القائمة عقود ومنحنيات ، وقد انتشر هذا الأسلوب في العالم الإسلامي
فتراه في مصر في الآثار الطولونية والفاطمية ، وتراه في المغرب في آثار
بني زيري وبني حماد ، كما تراه في أسقف جامع قرطبة ، وفي قصر
الجعفرية بسرقسطة .

أما الزخرفة الهندسية فقد تطورت في الفنون الإسلامية تطوراً
عظيماً بفضل خصب خيال الفنان العربي المسلم ، وتنوعت تنوعاً شديداً ،
فشملت جميع الأشكال المعروفة ، مبسطة أو مركبة ، متداخلة أو
متشابكة^(٣٤) ، وأصبحت تمثل فيها كل أصول الجمال الفني من تكرار
وتنوع وتشعب^(٣٥) وكان من أخص مميزات استخدام الشكل النجمي
المتعدد الرؤوس ، وأكثر هذه الأشكال شيوعاً وقدماً النجمة المثلثة
الرؤوس . ولقد ظهرت الزخرفة الهندسية بادية الأمر على استحياء في
اللوحات الجصية التي تزدان بها نوافذ جامع أحمد بن طولون بمصر
والمسجد الجامع بقرطبة ، ثم ساد استخدامها في مصر في القرن السادس
الهجري في المحاريب الخشبية المتحركة ، وفي المنابر ، وفي مصاريع الأبواب ،
وما لبثت أن أخذت طريقها في التطور منذ طليعة القرن السابع الهجري ،
وانتشرت في مجالات واسعة حتى غمرت الفنون الإسلامية من بلاد
فارس إلى الأندلس^(٣٦) .

أما الزخرفة الكتابية فقد افْتَتَنَ بها الفنان العربي ، واتخذها أداةً لإحداث التأثير الجمالي ، وأصبحت هذه الزخرفة تتضمن سواءً على الجدران أو على التحف كل معاني الجمال ، ولم تلبث أن تطورت وتنوعت ، ثم تداخلت معها الأزهار والفروع النباتية ، « فتشعبت وتعددت وتعاينت وطفئت عليها الزخارف حتى أصبح النظر يضطرب حائراً بين إبداع مظاهرها ومعانيها (٣٧) » ، وقد أثارت الكتابية العربية كعنصر زخرفي إعجاب رجال الفن في إسبانيا المسيحية وفرنسا ، فاتخذوا من حروفها أداةً لتزيين كنائسهم وتحفهم ، فوجدوها بمثابة واجهة كاندراوية نوتردام دي بوي ، كما نراها على الأطباق الخزفية بمنيشه وبلنسيه ، ونراها كذلك مطرزة على ثياب الملك فرناندو الكاثوليكي .

ولا تخرج جميع العناصر الزخرفية في العمارة الإسلامية عن نوعين : الأول وهو النوع السابق الذي تحدثنا عنه ويستمد حليته من التصاق العنصر الزخرفي به ، ويتميز هذا النوع بروعة توزيعه بحيث يجعل النظر مشتتاً ، لا يقفه طويلاً عند نقطة معينة ، بل ينقله وثباً من نقطة إلى أخرى ، ويهيء له جديداً إثر جديد ، والنوع الثاني يستمد فكرته الزخرفية من عنصر البناء نفسه كالدعائم والعقود أو تيجان الأعمدة ، فالدعائم قد تكتسى بزخارف نباتية أو هندسية محفورة ، والعقود قد تتناوب في سنجاتها الألوان أو الزخارف ، أو تتدلى منها زخارف من المقرنصات ، أو تبطن بالفسيفساء والأصباغ ، أو تجزؤ أقواسها إلى فصوص ، والتيجان قد تنحت فيها الزخارف النباتية نحتاً غائراً يُظهر تفاصيلها ، ويُكسبها نوعاً من التباين بين الظل والضوء ، أو تزدان بزخارف من المقرنصات أو التوريقات . وهكذا تؤدي هذه العناصر وظائفها المعمارية في وضوح ، وفي نفس الوقت تكتسب قيمة جمالية من حليتها .

لقد كان الفنان العربي أيها السادة ، سواء كان ببناءً أو مزخرفاً ، يحرص

كل الحرص عند تربيته لعنصر من العناصر المعمارية على أن يلفت الأنظار إلى هذا العنصر ، ولذلك كان يحتفظ بأكثر الزخارف ثراء للعناصر الأساسية التي يود أن يحتفل بوظائفها ، كالمحراب ، وقبة المحراب ، والمئذنة ، وواجهة المدخل ، وتمدُّنا قبة المحراب بالمسجد الجامع بالقيروان ، وهي إحدى روائع الفن الإسلامي في القرن الثالث الهجري مثال بسيط ولكنه شديد التعبير عن الدور الذي تلعبه الزخرفة في إحداث التأثير الجمالي ، فهناك ثلاث مناطق مختلفة التصميم تعلو الواحدة منها الأخرى : القاعدة المربعة ، والعنق الأوسط الدائري ، ثم الخوذة الكروية المضلعة .

وتتحول القاعدة المربعة إلى العنق الدائري عن طريق جوفات مقوسة محارية الشكل تحتل الأركان الأربعة لقاعدة القبة ، فيتألف من ذلك طابق مشمن من ثمانية عقود ، وتترك هذه العقود بين منحنياتها فراغاً تشغله جوفات أخرى مقوسة صغيرة معقودة على درجات ثلاث ، فتنتقل الشمن إلى عنق يشبه الأسطوانة الدائرية ترتكز عليه الخوذة الكروية العليا . وتنقسم هذه الخوذة إلى أربع وعشرين ضلعاً بارزاً متفرعاً من أعلى الرأس ، وتحمل هذه الضلوع فصوصاً عددها مثل عدد الضلوع (٣٨) .

هذا المجموع الرائع يكتب جماله من النظام الواضح في عمارته ، وبما يحدّثه ذلك من تناسق ورشاقة واتزان (٣٩) على الرغم من بساطة المظهر الزخرفي الذي يفصح في بسر رائع عن تراكب المناطق الثلاث في القبة (٤٠) . وقد تطورت هذه الفكرة المعمارية مع شيء من الأصالة والابتكار في جامع قرطبة ، فتقاطعت الضلوع البارزة في القبة فيما بينها ، بحيث تركت فراغاً مركزياً تشغله قبة مفصصة ، وكسبت هذه الضلوع من أعلاها بحشو من البناء ، وطبقت فيما بين الضلوع زخارف جميلة من قواقع ونجوم وفصوص (٤١) . وتعد هذه التشابكات العنصر الأساسي لنظام القباب القرظية ، وتعبّر عن إدراك تام بأصول

الجمال الناشئ من تشابك الضلوع وتقاطعها هندسياً ، مؤلفة أشكالاً نجمية متناسقة تثير الإعجاب بجمالها ، وروعة تكوينها . وقد أحس المسلمون بهذه القيم الجمالية ، فعبر أحد مؤرخي العرب من القرن السادس الهجري عن تذوقه لهذا الجمال بقوله : « وظهر القباب مؤلفة ، وبطونها مهللة ، كأنها تيجان ، رصع فيها ياقوت ومرجان » (٤٢) .

وقد انتشر نظام هذه القباب القرطبية في اسبانيا وفرنسا بعد ذلك ، ومنها استلهم الفنانون الفرنسيون فكرة قبواتهم القوطية ، التي تعتبر مفخرة العمارة المسيحية (٤٣) ، ولكن القباب الإسلامية بحكم تطورها وبحكم تحول الفنان المسلم بطبيعته من الاتجاه المعماري إلى الاتجاه الزخرفي ، فقدت فكرتها المعمارية الأصلية ، واتخذت مظهراً هندسياً زخرفياً بحتاً ، نراه بارزاً في أوضاع صورة في قباب طليطلة ، وفي قبة المسجد الجامع بتلمسان ، وقبة المسجد الجامع بتازة . أما من الخارج فقد تألق الفنان في تزيين قبه بالزخارف الهندسية وقوامها النجوم المتصلة أو الدالات أو الضلوع ويتجلى هذا النوع من القباب في آثار المماليك بالقاهرة . أما المحراب فقد عني به المسلمون عناية تفوق عنايتهم بعناصر المسجد الأخرى ، فهو مركز جدار القبلة ، وهو الموضع الذي يصلي فيه الإمام الصلوات الجامعة ، ولذلك تركزت في حنيته وحول عقده كل أنواع النقوش والزخارف والأصباغ والفسيفساء ، ورصعت طرزه بالكتابات القرآنية ، التي تحيط بها التوريقات ، فتحمل الناظرين من المصلين على التأمل والخشوع ، كما تحرك مشاعرهم ، وتثير إيمانهم ، وتحدث في نفوسهم تأثيراً عميقاً ، فيستشعر المرء نفسه بعيداً عن نطاق الحقيقة ، ويظل مستغرقاً مهيباً للتطلع إلى ما وراء الحس في صلاة خاشعة مؤدياً لله فرضه ، مقراً له بعبوديته حياله .

وتعتبر المئذنة من العناصر الهامة التي تتجلى فيها جمال النسب ، ورشاقة

التكوين ، وقد ثباينت أشكالها ، وتعددت صورها ، واختلفت مواد البناء فيها باختلاف مواطنها ، ففي المغرب والأندلس احتفظت بصورتها المربعة التي اقتبستها من نظام المآذن السورية ، وفي مصر اتخذت في عصر دولة المماليك الشراكسة طابعاً مصرياً قوامه ثلاث طوابق : الأدنى مربع ، والأوسط مستدير أو مشمن ، والأعلى مشمن تعلوه قبة مفصصة يقال لها المبخرة ، أو تنتهي بجوسق مسحوب إلى أعلى^(٤٤) . ولا يخلو طابق من هذه الطوابق الثلاثة من الزخارف الهندسية المحفورة على الحجر ، من خطوط متعرجة ، أو دوائر متقاطعة ، أو نجوم متشابكة ، ويفصل بين الطابق والآخر شرفة تحملها مقرنصات على شكل خلايا النحل ، أما في العراق فقد اتخذت المآذن النظام اللولبي أو المخروطي الذي تدور حوله مراق حلزونية كما هو الحال في الملوية ومنازة أبي دلف بسامرا ، أو النظام الاسطواناني الذي ينتهي من أعلى بقبة مضلعة أو مبخرة كما هو الحال في مآذن بغداد وكربلاء والموصل^(٤٥) . وفي إيران والهند اتخذت المآذن أشكالاً أسطوانية تضيق أقطارها كلما ارتفعت إلى أعلى ، كمئذنة قطب منار بدلهي ، ومآذن ضريح تاج محل بأجرا . ومن أروع أمثلة المآذن الإسلامية مئذنة المسجد الجامع بأشبيلية المعروفة بالجيرا الدا ، التي تنطق عمارتها الصاعدة في إيقاع وزخارفها المحفورة في الآجر كالخرمات ، والموزعة في تعادل واتزان مع رقة وبساطة في تقسيمات رأسية ، برشاقتها وسموها واتجاهها الصعودي^(٤٦) .

أما مدخل المساجد فكان متحفاً للفن الإسلامي بما يتضمنه من موضوعات زخرفية وتسميات بلغت حداً عظيماً من الجمال والكمال . وكانت مداخل المساجد تختلف في النظام المعماري باختلاف الزمان والمكان ، ولكنها تتفق جميعها في عظمتها وجمالها باعتبارها مقدمات لبيوت الصلاة . وتمثل المداخل في مصر في عصر دولتي المماليك البحرية والشراكسة هذا الاتجاه أروع تمثيل ، فهي تشغل عادة جانباً من جدار

الواجهة العامة ، وتنفتح في الجزء الأدنى من القطاع المستطيل المفرغ الذي خصص لواجهتها ، وتعتبر واجهة المدخل بحق من أروع العناصر المعمارية في فن العمارة الإسلامية ، فقد كان يكتنف قاعدة المدخل من كل من جانبيه مصطبة من الحجر ، ويعلو جانبي المدخل طرازات من الكتابة النسخية يمتدان على خاصريه ، ولهذين الطرازين وظيفة زخرفية مزدوجة ، إذ أنها بوقوعهما في نقطة هامة من المجموع يربطان بين جانبي المدخل وواجهته البارزة ، كما يربطان بين إطار الباب والاطار الخارجي للواجهة (٤٧) ، ويتوج فتحة الباب عتباً من الحجر تتعاشق سنجاته فيما بينها تعاشقاً هندسياً رائعاً يولد الاحساس بوثاقة البناء ، ويجعل هناك مجالاً للزخرفة المعمارية البسيطة ، ونلاحظ أن هذه السنجات المعشقة من بين الموضوعات التي تتجلى فيها عبقرية البناء المسلم وأصالته ، فقد كانت استخدامها معروفاً في العمارة الرومانية ولكن أمثلته قليلة للغاية ، وخالية في نفس الوقت من الجمال الذي ينعكس في السنجات المعشقة في العمارة الإسلامية . وقد اقتبس البناء المسلم هذا العنصر من العمارة الرومانية ، ولكنه لم يقتبسه بحالته ، فقد استخدم خياله الحصب ، ومشاعره الحساسة في تحويره وصبغه بصبغة عربية إسلامية يذوب فيها أصله ، فعقد في صورها ، وتنوع في أشكالها تنوعاً يشهد بالأصالة والابتكار . ويعلو العتب في العادة عقد مخفف للضغط يقوم عليه جدار رقيق تنفتح في وسطه نافذة مشبكة الأعواد ، وظيفتها إنفاذ الضوء والهواء الى أسطوان المدخل ، وينتهي المدخل من أعلى بعقد ثلاثي الفصوص أو بنصف كرة مضلعة قد تستبدل بها جوفة تتشعب منها ضلوع مروحية بارزة ، وتقوم هذه الجوفة الكروية على إفريز يتألف من صفوف عديدة من الدلايات المعروفة بالمقرنصات ، وتعتبر زخارف المقرنصات أخص ما يتجلى فيه جمال الفن الإسلامي ، وقد ظهرت المقرنصات لأول مرة في فارس في العصر الساساني على شكل جوفة مقوسة تحتل أحد أركان القاعدة المربعة

لقبة ، وكان دورها يقتصر على تحويل القاعدة المربعة إلى مشنبة ثم إلى عتق دائري تقوم عليه خوذة القبة (٤٨) ، ثم شاع استخدام هذه الجوفات المقوسة في العمارة البيزنطية ، كما انتشر استخدامها في العمارة الإسلامية في العراق في العصر العباسي ، فاتخذت في مدخل باب العامة بقصر الخليفة المعتصم بسامرا المعروف بالجوسق الخاقاني ، كما اتخذت في قبة الصليبية بسامرا ، وفي قصر الأخيضر . ولكنها في كل هذه الأمثلة كانت مجرد جوفات مقوسة في أركان القباب ، ثم تطورت في مصر في العصر الفاطمي ، وتعددت حطاتها ، وتزايدت تجايفها ، وتعددت منحنياتها وخطوطها ، واتخذت بالتدرج صوراً زخرفية أبعدتها عن فكرتها الأولى التي اقتبست منها ، وأصبحت تعبر بحق عن أصالة الفنان المسلم ، وارتقاء ملكته الفنية ، إذ أنها عندما تقوم بدورها الزخرفي تجذب إليها النظر ، وتغمر النفس بلذة روحية ، خاصة عندما تفنن المسلمون منذ القرن الثامن الهجري في تنسيقها ، وتنوع أشكالها ، وأسرفوا في استعمالها حتى أصبحت عنصراً معمارياً وزخرفياً هاماً في تنويع المداخل إلى القصور والمساجد والمدارس ، كمدخل قصر يشبك ، ومدخل جامع السلطان حسن ، ومدخل المدرسة الاقريطية بطرابلس ، وفي تزيين القباب ، كقبة مدخل جامع الجاي اليوسفي ، وقباب جامع الكتبية بمراكش ، وجامع القرويين بفاس ، وجامع إشبيلية . ثم بلغت المقرنصات ذروة تطورها في غرناطة في عصر بني الأحمر ، فنراها في أدق صورها الهندسية في قاعة الأختين ، وقاعة بني سراج بقصر الحمراء ، كما نراها في بواطن العقود ، وفي تيجان الأعمدة . وهكذا تؤلف العناصر المعمارية والزخرفية بواجهة المدخل مجموعاً متناسقاً يثير الإعجاب بجماله ، وتعادل أجزائه ، ويجعل من الصعب انتزاع عنصر وإبداله بعنصر آخر ، ففي ذلك تشويه للمجموع المتناسق ، وإفساد للجمال التكويني (٤٩) .

ولما كانت المداخل تحتل في أغلب الأحيان ركناً من الواجهة ، فقد

عمد البناء إلى إحداث نوع من أنواع الاتزان والتناسق في هذه الواجهة لأنه أدرك أن العين عندما تستقر على واجهة البناء فتجد الموضوعات التي تسترعي انتباهها موزعةً على مسافات متساوية ، يطرأ على ذهن المشاهد لها نوع من الانتشاء ، يشبه ما تحدثه النغمات الموسيقية في النفس . ومن أروع أمثلة الواجهات الإسلامية واجهة المسجد الأقر من العصر الفاطمي ، وواجهة مسجد وضريح ومدرسة المنصور سيف الدين قلاوون ، فقد ظهرت هذه الواجهة حلقة متصلة متزنة الأجزاء ، تتناوب فيها العقود المدببة ، نظَّمها المهندس أو البناء كما تُنظَّم القصائد الشعرية ، إذ يبدو فيها عقدان صغيران فعقدٌ كبير ، وتكرر هذه المجموعة مرة ثانية إلى أن نصل إلى واجهة المدخل ، التي تقع إلى يسار الواجهة . وهذه العقود التي ذكرناها تعلو قطاعاتٍ مفرغة في البناء ، تحدُّها فيما بينها دعائم ، هي امتدادٌ لهذه العقود ، وتنفتح في الأجزاء العليا من القطاعات نافذتان من عقدتين تؤامين يرتكزان على عمود مركزي ، وتحت هاتين النافذتين نافذة أصغر حجماً يحوطها عقد مدبب ، ويجري تحت النوافذ السفلى بطول الواجهة إفريز عريض من النقوش الكتابية يضي على البناء صفة الأفقية ، ويربط بين أجزائه . وهناك إفريز آخر منبعج يجري تحت أرجل الدعائم ، وفوق رؤوس التيجان في مستوى طُنُفها ، وهذا الإفريز يؤكد صفة الأفقية في البناء كله^(٥٠) .

وعلى الرغم من اتباع معظم واجهات الآثار التي أقيمت تاريخياً بعد مدرسة قلاوون لنظام واجهة هذه المدرسة من حيث وضع المدخل الجانبي ومن حيث الفراغات التوقيعية التي تقسم جدار الواجهة كله إلى تقاسيم بارزة تتناوب مع تقاسيم مجوفة ، فاننا نلاحظ عدم تماثل هذه التقاسيم في جميع هذه الواجهات ، فكثيراً ما تتشابه بعض العناصر فيما بينها ، ولكن هناك كثير من الاختلافات الجوهرية التي لا تبينها العين المجردة .

ولا تقتصرُ براعة البناء العربي في التنسيق والانسجام في توزيع الكتل والفراغات على نحو ما رأيناه في الواجهات ، وإنما نجد هذه البراعة تنعكس في داخل البناء نفسه ، ويتجلى ذلك بأروع صورة في فن بناء القصور ، غير أنه لم يبق لنا للأسف سليماً من القصور الإسلامية بصورتها القديمة إلا عدة قصور موزعة في أنحاء العالم الإسلامي ، فقد اندثرت معظم القصور العباسية في سامرا وبغداد ، والقصور الفاطمية والملوكية في القاهرة ودمشق ، والقصور الموحدية في مراکش والرباط ، وإذا كان قد تبقى من هذه القصور العديدة آثارٌ دارسه ، فإنها لا تعدو أن تكون جزءاً من قاعة أو مدخلاً بالواجهة ، ومع ذلك فإن مظاهر التنسيق والانسجام تمثل فيما تبقى من تلك القصور ، فواجهة مقعد مامي السيفي أحد أمراء السلطان قايتباي تتكون من خمسة عقود مفتوحة على الطريق تقوم على أربعة أعمدة رشيقة تربطها عند رؤوسها أوتارٌ خشبية ، كذلك تتسم دار المسناة أو المدرسة الشرايية التي أسست في عهد المستنصر العباسي^(٥١) بالتعادل والانسجام في الجمع بين الفراغ والكتلة ، وبدقة الزخارف الهندسية الآجرية ، والتناسق في التكوينات الزخرفية ، وبجمال المقرنصات التي تزدان بها العقود المطلة على الصحن ، بينيقاتها المنقوشة نقشاً تتجلى فيه الدقة والوثاقة والجمال^(٥٢) . ولكن قصور الحمراء بغرناطة تعتبر أكمل وأجمل مجموعة إسلامية وصلت إلينا في حالة سليمة ، ففي قاعاتها وأروقتها التي تسبق تلك القاعات تتضح براعة الفنان في التوفيق بين الفراغ والكتلة ، ويمثل ذلك في رواق البوكة الذي يسبق قاعة السفراء ، إذ يطل على بهو الريجان بيانة مؤلفة من سبعة عقود ، يتوسطها عقد يزيد في ارتفاعه عن العقود الأخرى التي انتظمت على جانبيه في تناسق وانسجام يثيران الإعجاب . كذلك يطل على بهو السباع أربع بوائك عقودها نصف دائرية مطولة ، قائمة على عمد نحيلة

رشيقة ، وتعلو العقود شبكات زخرفية من المعينات الهندسية من أروع ما أخرجته يد الفنان المسلم ، وقد نجح الفنان في تقسيم الكتل والفراغات الداخلية تقسيماً توفيقياً يحرك المشاعر ، ويهز النفس . والبهو على شكل مستطيل يبرز على جانبيه القصيرين جوسقان مقبان تحملها أعمدة تتوزع مزدوجة أو مفردة في تناسق بديع . ويتقاطع محورا البهو متعامدين وقد اتخذا شكل قناتين تلتقيان في مركز البهو بالفوارة المشهورة وتتألف هذه الفوارة من ثلاثة أجزاء : النافورة والحوض الأعلى ثم الحوض الأدنى وقد استدار تحته اثني عشر أسداً تخرج المياه من أفواهها ، هذا التوزيع الرائع للبهو ، يثير في النفس نشوة من روعة التقسيم وجمال التوزيع وتعادل النسب . وإلى جانب القيم الجمالية السابقة نضيف قيمةً جماليةً أخرى أشد أثراً في إحداث النشوة في النفس وأكثر وضوحاً ، وهي براءة المهندس العربي في مزج المنظر الطبيعي بالعمارة ، وهو أمر فاق فيه هذا الفنان غيره من فناني الشعوب الأخرى ، ويتمثل الجمع بين العمارة والطبيعة فيما أقامه الطولونيون والفاطيون بمصر ، وما شيدته العباسيون في العراق من قصور تتوزع فيها البرك والبساتين وتتخللها الحدائق والجواسق بين خضرة ومياه ، إلا أن قصور الأندلس تعبر تعبيراً صادقاً عن هذا الفن ، ففيها كثرت المنيات والقصور والجنان التي تترج فيها الأبنية بالمنظر الطبيعي ، وكتب التاريخ مليئة بالأمثلة على ذلك^(٥٣) . ويعتبر قصر الحمراء أروع أمثلة العمارة الإسلامية التي يتجلى فيها هذا الفن بوضوح ، ففي هذا القصر وضع المهندسون خلاصة فنهم وعصارة ما وصلت إليه عبقريتهم ، وجعلوه قصراً خيالياً ، تسبح في زخارفه وتنميقاته الأبصار ، وتغطي جدران الرقيقة وتكسوها كما لو كانت أبسطة^(٥٤) ، هذه الزخرفة تعبر عن رغبة شعب بلغ ذروة التطور في التمتع بجاذبه إذ كانت لا يضمن مستقبله بسبب توسع حركة الاسترداد الإسباني المسيحي في قلب مملكة غرناطة ، ولذلك اتجهت عبقرية الفنان الغرناطي إلى تشييد قصور

يتمتع فيها المرء بحياة من الترف في نطاقٍ طبيعيٍّ لا مشيل لجماله ،
ونجح في إحداث تأثير جمالي يصحب فن توزيع الخائل والجنان ومزج
العمارة بالمنظر الطبيعي ، فجعل قصور الحمراء واحة خضراء تظللها الأشجار
المتشابكة الملتفة ، التي لا تتخللها أشعة الشمس المحرقة من تكاثف الظلال ،
وأجرى إليها المياه من الجبال المحيطة تنساب في جداول مخوفةٍ بالأدواح
بين الممرات المؤدية إلى القصر ، فتربط نسمايتها المنعشة الوجوه المحترقة ،
وتحمل المرء على أن يحيا لحظاتٍ في عالم مثالي لا يفكر فيه إلا في
القصور التي لا يراها المرء إلا في الأحلام ، ثم أقام بين القاعات أبهاء فسيحة
توسطها بركٌ وبحيراتٌ صناعية مستطيلة الشكل ، ضفافها مطرزة
بأشجار الريحان والزهور^(٥٥) . كبركة الريحان وبركة البرطال ، ثم فتح
في هذه القاعات نوافذ وقمرينات^(٥٦) تطلُّ على نهر حدرية
La Carrera del Darro الذي تندفع مياهه أدنى هذه القاعات في
منظر من أروع المناظر الطبيعية ، وإلى جانب قصر الحمراء أقيمت قصورٌ
أخرى أو منياتٌ تحقيقاً لرغبة أصحابها في التمتع بالهدوء والاتصال الوثيق
بالطبيعة ، وكلُّ شيء فيها بسيطٌ في مظهره ، قويٌ في تأثيره
على النفس ، فزخارف قاعاتها وتوزيع منظراتها ونوافذها ،
وإحاطتها بنطاق طبيعي خالص يهيء للمرء أن يحس بنشوة جمالية لا
نظير لها .

ولم ينس الفنان المسلم أن اللذة البصرية هي المصدر الأساسي للجمال ،
فكان يدرك كل الإدراك ما للألوان من قيمة عظمى في إحداث التأثير
الجمالي ، فأفاض على عمله الفني ألواناً زاهية انتقاها خصيصاً لإحداث هذا
التأثير ، لعله أن قسّم الألوان تختلف في إثارة الحواس ، شأنها في ذلك شأن
النغمات الموسيقية خافتة أو عالية ، وشأن المقامات الكبرى والصغرى^(٥٧) .
ففي زخرفة المساجد كانت يحرص على كسوة المحراب ، وجدار القبلة ،
وسنجات العقود ، وبنياتها ، وبطون القباب ، بشتى أنواع الزخارف من

فسيفساء مذهبة بالفصوص والأصداف ، على ارضية ملونة بألوان تختطف الأبصار ، وتغشي العيون ، ويتجلى ذلك في عقود وجدران الجامع الأموي بدمشق^(٥٨) ، وفي قبة الصخرة ببيت المقدس^(٥٩) ، وفي الجامع النبوي بالمدينة^(٦٠) ، وفي المسجد الجامع بقرطبة . أما المحاريب فكان يرصع جوفاتها بقطع الرخام الدقيقة والصدف ، ويؤلف من مجموعها وحدات زخرفية هندسية أو كتابية ، كما كان يكسو جدران المساجد من الداخل بوزرات الرخام الدقيقة التي يتعاقب فيها اللونان الأبيض والأسود ، ويرصعها بالصدف في أشكال هندسية فائقة الجمال . أما الأبهاء فكانت تكتسى بفسيفساء من الرخام المتعدد الألوان تتجلى فيه رسوم هندسية تستهوي القلوب بجملها وبهائها . ويتمثل جمال الزخارف الملونة في المساجد والمدارس في القاهرة ودمشق وحلب في عصر المماليك ، وفي مساجد الأندلس وقصورها في العصر الأموي وعصر ملوك الطوائف . ويعتبر محراب المسجد الجامع بقرطبة أروع أمثلة المحاريب في العالم الإسلامي ، لما تضمنه من زخارف ملونة ومذهبة على أرضية الزجاج اللازوردي ، وقد عبر أحد مؤرخي العرب في القرن السابع الهجري عن جمال هذه الزخارف وتعدد ألوانها بقوله : « قد قوس محرابها أحكم تقويس ووشم بمثل ريش الطواويس ، حتى كأنه بالجرة مقرطق ، وبقوس قزح بمنطق ، وكأن اللازورد حول وشومه ، وبين رسومه ، نتف من قوادم الحمام أو كسف من ظلل الغمام »^(٦١) ، وتتجلى عظمة الزخارف الملونة في قصر المأمون بن ذي النون بطليطلة ، وهو قصر بناه في سنة ٤٥٥ هـ ، وصنع في وسطه بحيرة ، وجعل في وسط البحيرة قبة من الزجاج الملون المنقوش بالذهب ، وأجرى الماء إلى رأس القبة بتدبير أحكمه المهندسون ، فكان الماء ينزل من أعلى القبة على جوانبها محيطاً بها ، ويتصل بعضه ببعض فكانت قبة الزجاج الملون في غلالة مما يُسكب خلفها من المياه ،^(٦٢)

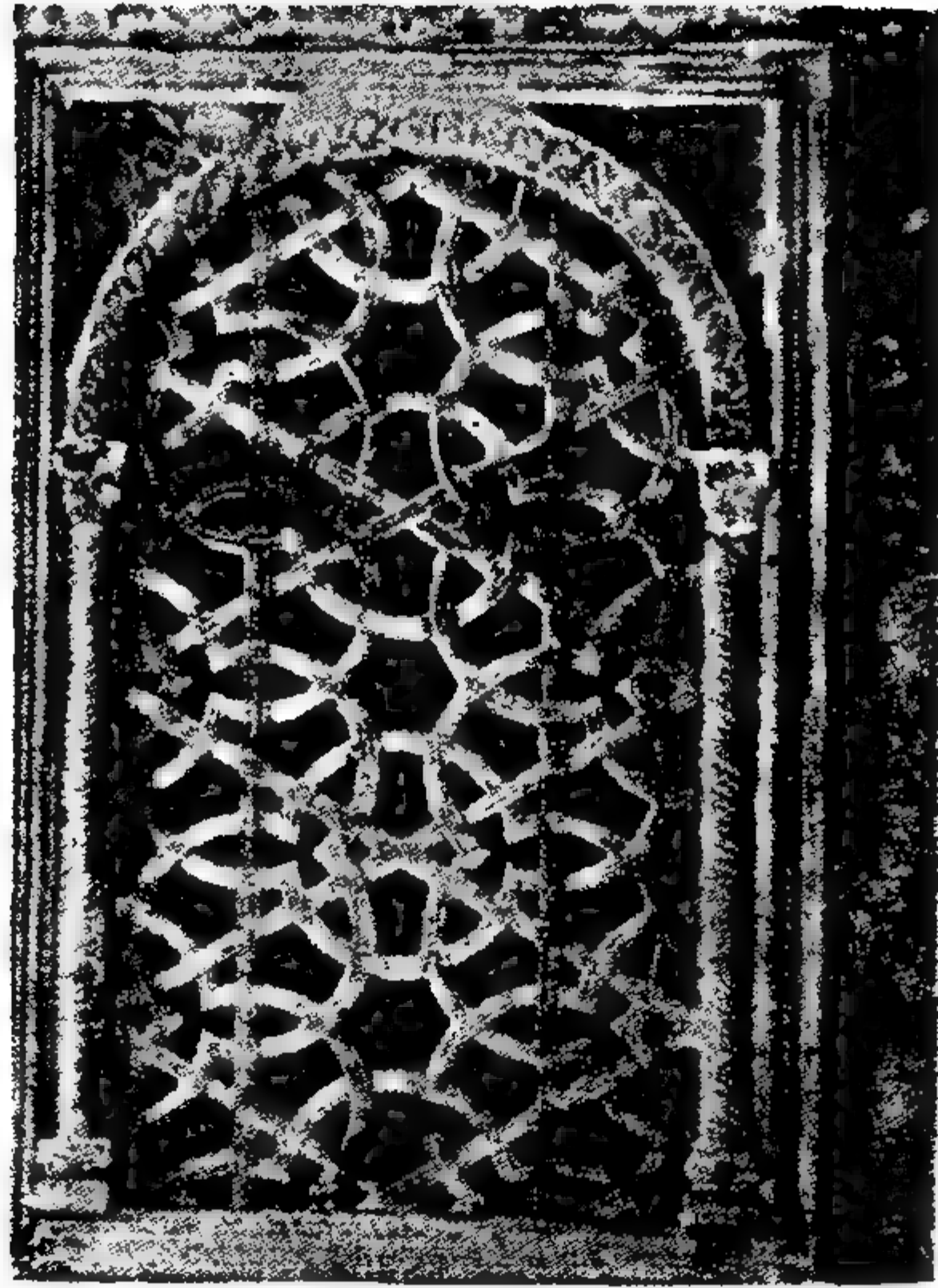
ويفص ابن حيان أحد مجالس هذا القصر وصفاً رائعاً ونوافذه المكسوة بالزجاج الملون^(٦٣)، وسمت عليها صور حيوانات وطيور بين أشجار^(٦٤). أما قصر الحمراء، ففيه أمثلة متعددة للزخارف الملونة، منها الأزرق الزليجية التي تتعدد فيها الرسوم الهندسية الملونة، وتحيط هذه الأزرق بجميع الأجزاء السفلى من جدران قاعات القصر، ومنها الزخارف الجصية الملونة التي تكسو الأجزاء العليا من القاعات.

وكذلك اقتبس الفنان المسلم من الفن البيزنطي واللومباردي ظاهرة تعاقب الألوان في العقود والحنايا لإحداث تأثير جمالي، ويتجلى ذلك في أقواس قبة الصخرة ببيت المقدس، وفي جامع الزيتونة بتونس، وجامع قرطبة. وقد بالغ الفنان المسلم في استغلال هذا المظهر الزخرفي وأسرف في استعماله، فنراه يغمر مداмик البناء في الداخل والخارج، وفي الجدران، وعلى واجهات المداخل، ويمثل ذلك في ضريح ومدرسة المنصور قلاوون بالقاهرة، وعلى واجهات المدارس الملوكة في القاهرة وطرابلس ودمشق، ثم فاض هذا النوع من الحليات المعمارية في بناء القصور فأقيم في عهد الناصر محمد بن قلاوون في كل من القاهرة ودمشق قصر يعرف بالأبلق اكتسب اسمه من التزيينات الشطرنجية التي غمرت كل عمارته.

* * *

هذه، أيها السادة، دراسة موجزة للقيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية نتبين منها أن فنون الزخرفة كانت وسيلة توصل بها البناء المسلم لتجميل عمارته، وهو على هذا النحو مزخرف بارع، عرف كيف يسخر الزخرفة التي افتن بها في التعبير عن فكرة الاتزان في البناء، وفي توضيح دوره النفسي الذي يقوم به، وذلك بتجزئته للمساحات الكبرى

الى تقاسيم حشد في كل تقسيم منها ما يتلاءم وطبيعته ، كما عرف كيف
يجعل من هذا البناء عملاً فنياً يقيد اللاحاظ في كل جانب من جوانبه
ويحبس العين عن الترفي عن جزء منه ، قبل أن تستكمل متعتها من جماله
وروعته ، الامر الذي يشهد ببراعته الفائقة في إبراز مواطن الجمال في
البناء الاسلامي ليتذوقه المشاهد ويحس بعظمته وجماله .



زخارف هندسية بأحدى
نوافذ جامع دمشق

الحواشي

(١) ذكر البلاذري أن الوليد بن عبد الملك بعث إلى عمر بن عبد العزيز عامله على المدينة ثمانين صائغا من الروم والقبط من أهل الشام ومصر لاستخدامهم في إعادة بناء جامع الرسول بالمدينة (البلاذري ، فتوح البلدان ، طبعة بيروت ، ١٩٥٧ ص ١٣) ، وذكر المقدسي أن الوليد بن عبد الملك استحضر لبناء الجامع الأموي بدمشق حذاق الفنانين من فارس والهند وأفريقية وبيزنطة ، (المقدسي ، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم ، طبعة لندن ١٨٧٧) . ويؤكد أن خلدون في المقدمة أن العرب كانوا أبعد الناس عن الصنائع ، وأنهم كانوا لا يجيدون صناعة البناء لأنهم أمة بدوية (ابن خلدون ، الجزء الأول ، طبعة بيروت ، ١٩٦١ صفحات ٦٣٧ ، ٦٣٩ ، ٧٢٠) .

(٢) فند العالم العربي الأستاذ الدكتور أحمد فكري آراء علماء الآثار المستشرقين وأثبت أنها تشويه للحقائق ، وتضليل للواقع ، وأخذ عليهم تعاملهم على العرب ، وانكارهم لآثار العروبة في العمارة والفنون في أبحاثه الاتبية :

١ - المسجد الجامع بالقبروان ، القاهرة ، ١٩٣٦

٢ - Ahmad Fikry, L'art Romain de Puy et les influences islamiques
Paris 1934.

٣ - A. Fikry : La mosquée Az-Zaytoûna à Tunis, Recherches
archéologiques.

في مجلة الجامعة المصرية للدراسات التاريخية ، المجلد الرابع ، العدد الثاني

١٩٥٢ ص ٢٧ - ٦٤

٤ - تصدير للترجمة العربية لكتاب « الفنون الإسلامية » تأليف ديماند وترجمة الأستاذ أحمد عيسى القاهرة ، ١٩٥٩ ص ٤ - ٦

٥ - عوامل الوحدة في الآثار الإسلامية بالبلاد العربية ص ٢٦٧ - ٢٧٣ من أبحاث المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية ، القاهرة ١٩٦١ .

٦ - المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها ، الاسكندرية ١٩٦١ ص ٥ - ٤٩

(٣) من هؤلاء الكتاب : أبو محمد الهمداني ، صفة جزيرة العرب ، لندن ١٨٨٤ - والازرق في أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار ، طبعة مكة .

(٤) النظر المراجع الآتية :

Arnaud, Relation d'un voyage à Mareb, dans l'Arable méridionale, J. A. 4e série, t. V, Paris 1845.

Halévy, Rapport sur une mission archéologique dans le Yemen, J. A. 6e série, t. XIX, 1872.

Dussaud, les Arabes en Syrie avant l'Islam, Paris, 1907.

والترجمة العربية لهذا الكتاب للاستاذ عبد الحميد الدواخلى تحت عنوان : « العرب في سوريا قبل الاسلام » القاهرة ، ١٩٥٩ .

أحمد فخري : اليمن : ماضيها وحاضرها ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ١٩٥٧ : أحدث الاكتشافات الأثرية في اليمن ، المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية .

(٥) أحمد فكري ، المدخل الى مساجد القاهرة، ص ٣١

(٦) أحمد فكري ، تصدير للترجمة العربية لكتاب الفنون الإسلامية ص ٥

(٧) نفس المرجع

(٨) محمد عبد العزيز مرزوق ، الفن الاسلامي ، دائرة معارف الشعب ، العدد ٦٧ ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٣٣٩

(٩) أحمد فكري ، المدخل الى مساجد القاهرة ومدارسها ، راجع نظريات الاصول والاستنباط والتطور والوحدة ص ٢٥ - ٤٩

(١٠) السيد عبد العزيز سالم ، بعض المصطلحات للعمارة الاندلسية المغربية ، صحيفة معهد الدراسات الاسلامية في مدريد ، المجلد الخامس سنة ١٩٥٧ ، العدد ١ - ٢ ، ص ٢٤٢ .

(١١) ابن هشام ، السيرة النبوية ، تحقيق الاساتذة مصطفى السقا ، و ابراهيم الابيساري ، وعبد الحفيظ شلبي ، القسم الاول ، ج ٢ ، القاهرة ١٩٥٥ ص ٤٩٦ .

ابن سعد ، الطبقات الكبرى ، ج ١ ، طبعة بيروت ١٩٥٧ ص ٢٤٠

الطبري ، تاريخ الامم والملوك ، ج ٢ ، القاهرة ١٩٣٩ ص ١١٧

المسعودي ، مروج الذهب، ج ٢ ، طبعة محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة ١٩٥٨ ص ٢٨٦ .

(١٢) اقيم هذا المسجد باللبن على اساس من الحجارة ، وجعلت قبلته الى بيت المقدس وسقف بالجريد والموارض والخصف ، واقامت هذه الظلة على عمد من جدوع النخل ، وظلت القبلة متجهة الى بيت المقدس مدة ١٦ او ١٧ شهرا ثم حولت نحو الكعبة ، واقامت ظلة

ثانية على القبلة الجديدة ، فسمى المسجد بمسجد القبلتين وأصبحت الظلة الاولى تعرف بالسقائف الشامية ، وكان ما بين الظلتين رحبة واسعة ، فكانت سقف المسجد منخفضة اذ لم تكن جدرانها تتجاوز في ارتفاعها سبعة اذرع اي ما يقابل ثلاثة امتار ونصف (راجع أحمد فكري ، المسجد الجامع بالقيروان ص ٤ وما يليها ، والمدخل الى مساجد القاهرة ص ١٦٧ وما يليها وانظر المصادر العربية العديدة التي رجع اليها) .

(١٣) سيرة ابن هشام ، القسم الاول ص ٤٩٦

ابن سعد ، الطبقات ج ١ ، ص ٢٤٠

كذلك تولى تجديده والزيادة فيه في العصور المختلفة مهندسون عرب مسلمون ، فعندما اضيف اليه في عهد الخليفة عثمان سنة ٢٩ هـ . قام زيد بن ثابت بمباشرة البناء تحت اشراف الخليفة نفسه ، وفي عهد الوليد بن عبد الملك تولى صالح بن كيسان مهمة هدم المسجد القديم وبنائه من جديد سنة ٨٩ هـ . على النظام القديم . وفي عهد المهدي العباسي تمت الزيادة في المسجد على ايدي عبد الله بن هاشم بن عمر بن عبد العزيز وعبد الملك بن شبيب الفسائي ثم عبد الله بن موسى الحمصي (انظر أحمد فكري، المدخل ص ١٧٤ - ١٧٩) .

(١٤) Gomez Moreno (M.), Ars Hispaniae, t. III, Madrid 1916, P. 12 .

السيد عبد العزيز سالم ، اسرار الجمال في الفن الاسلامي ، المجلة ، العدد ٢٢ اكتوبر ١٩٥٨ ، ص ٩١

(١٥) سماء كل شيء اعلاه ، والسماء (مذكر) كل ما علا فآفل ، ومنه قيل لسقف البيت سماء (ابن منظور ، لسان العرب ، طبعة بيروت ١٩٥٦ ج ٦١) وقد استخدم الادريسي هذه اللفظة في وصف اسقف جامع قرطبة فذكر ان « سقف المسجد كله سموات خشب مسمرة في جوائز سقفه » (انظر : عبد العزيز سالم بعض المصطلحات للعمارة الاندلسية ص ٢٥٣) وقد ظلت هذه الكلمة مستعملة في اللغة الاسبانية حتى اليوم انظر

Dozy et Engelmann, Glossaire des mots espagnols et portugais
derivés de l'arabe, Paris 1869

كذلك استخدمها ابن صاحب الصلاة الوليبي في وصف المسجد الجامع بقرطبة اذ يقول . « كانما ضربت على سمائه كلل او خلعت على ارجائه حلل » (انظر ، المقرئ ، نفح الطيب من غصن أندلس الرطيب طبعة محيي الدين عبد الحميد ج ٢ ص ٩٠) ، كما استخدمها الفتح بن خاقان في وصف قصر الحير بقرطبة اذ يقول : « قد قرنت بالذهب واللازورد سماؤه وتأزرت بهما جوانبه وارجاؤه » (الفتح بن خاقان ، فائد العقيان طبعة مصر سنة ١٣٢٠ هـ . ص ١٥٩) .

Gomez Moreno, op. cit. P. 12

(١٦)

السيد عبد العزيز سالم اسرار الجمال في الفن الاسلامي ، ص ٩١ .

(١٧) كانت المساجد الأولى في الإسلام منخفضة الاسقف ، فجامع المدينة كانت سقفه مطاطة ، والجامع العتيق بالفسطاط كان سقفه مطاطاً يقوم على عمد من جدوع النخل ، ولم يرتفع هذا السقف ارتفاعاً نسبياً إلا سنة ٨٩ هـ على يدي عبد الله بن عبد الملك في خلافة الوليد (انظر المقرئ ، الخطط ، طبعة بيروت ج ٢ ص ١٩٦) . كذلك كان لجامع الكوفة الذي اختطه سعد بن أبي وقاص سنة ١٧ هـ ظلة من عروش النخل تقوم مباشرة على أعمدة من الرخام دون أن تتوسطها عقود (عبد العزيز سالم ، مساجد ومعاهد ، كتاب الشعب رقم ٧٨ ص ٢١٩) . كذلك كانت اسقف جامع قرطبة الذي أقيم عند الفتح الإسلامي لهذه المدينة سنة ٩١ هـ متلاصقة متطامنة حتى كان يصعب على المصلين القيام على اعتدال لتقارب هذه السقف من الأرض (المقرئ ، نفح الطيب ج ٢ ص ٩٦) أما جامع ابن طولون الذي أقيم في القطائع سنة ٢٦٥ فكان ارتفاع سقفه لا يزيد على عشرة أمتار فوق أرضية المسجد (فكري ، المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها ص ١١٢)

(١٨) القرآن الكريم ، سورة النحل ١٦/٥

(١٩) عبد العزيز مرزوق : الإسلام والفن ، المجلة ، العدد ٤٦ ، أكتوبر ١٩٦٠ ص ٢٠

(٢٠) القرآن الكريم ، سورة الاعراف ٢٢/٧

(٢١) جورج سانتيانا ، الاحساس بالجمال ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي ، التمهيد للدكتور زكي نجيب محمود مايو ١٩٦٠ ص ٢١

(٢٢) عبد العزيز مرزوق : الفن المصري الإسلامي ، سلسلة اقرا ، العدد ١١٤ ص ١٨ ومقالة « الفن الإسلامي » بدائرة معارف الشعب عدد ٦٧ ص ٣٥١

(٢٣) القرآن الكريم ، سورة النور ٢٤/٣٦

(٢٤) البلاذري ، فتوح البلدان ، طبعة بيروت ص ١٣

(٢٥) أحمد فكري ، المدخل إلى مساجد القاهرة ص ١٧٨

كذلك زيد في جامع عمرو بن العاص بالفسطاط سنة ٥٣ هـ . في ولاية مسلمة بن مخلد الأنصاري ، إذ أقيمت فيه أربع مآذن (السيد عبد العزيز سالم ، المآذن المصرية ، نظرة عامة من أصلها وتطورها ، القاهرة ، ١٩٥٩ ص ١١) . كذلك زيد في جامع البصرة في عهد معاوية بن أبي سفيان زيادة كبيرة ، إذ بناه بالأجر والجص ، وسقفه بالساج ، (البلاذري ، فتوح البلدان ، ص ٤٨٤) . وزيد في جامع الكوفة في ولاية زياد بن أبيه سنة ٥٠ هـ . (السيد عبد العزيز سالم ، مساجد ومعاهد ، كتاب الشعب عدد ٧٨ ص ٢١٩) .

(٢٦) G. Marçais, Remarques sur l'esthétique musulmane, dans :
Annales de l'Institut d'études orientales de l'université d'Alger,
Vol. II, 1938, PP. 55 - 71

(٢٧) عبد العزيز مرزوق ، الاسلام والفن ، المجلة ، ص ٢٣ .

(٢٨) عبد الرؤوف علي يوسف ، الرسوم الادمية على الخزف المصري في العصر الاسلامي ،
المجلة ، العدد ٢١ ، ١٩٥٨ ، ص ٧٥ - ٨٧

(٢٩) جمال محمد محرز ، التصوير الاسلامي ومدارسه ، المكتبة الثقافية ، عدد ٦١ ، القاهرة
١٩٦٢ ص ٦ -

(٣٠) عبد الرؤوف علي يوسف ، الرسوم الادمية ، ص ٧٥ - ٨٧

(٣١) جمال محمد محرز ، المرجع السابق ، ص ٦ - ٨

(٣٢) اسفرت الحفائر الاثرية في قصر عمرة بالاردن من العصر الاموي عن كشف بعض رسوم
آدمية في حمام القصر وكذلك عثر في قصر هشام بخربة المفجر بفلسطين على تماثيل من
الجبص لامرأة ، كما عثر على تماثيل من النوع الروماني التدمري في قصر هشام المعروف
بالخير الغربي (دانيال شلومبرجة ، ترجمة الياس ابو شبكة ، بيروت ١٩٤٥) هذا
الى تماثيل راقصة في قصر الخلفاء العباسيين بسامرا . وفي مصر اسفر البحث الاثري
في القطائع عن كشف آثار رسوم حائطية من العصر الفاطمي داخل حمام ، تمثل أميرا
جالسا بيده كأس ، والعصر الفاطمي في الواقع هو العصر الذي تجلت فيه براعة الفنان
المسلم في التصوير والنحت ، ويتضح ذلك فيما وصل اليها من رسوم آدمية محفورة
في الألواح الخشبية والعاجية وأخرى مرسومة على الاواني الخزفية . أما أمثلة التصوير
والنحت في الأندلس فكثيرة في العصر الاموي ، فعلى باب القنطرة بمدينة قرطبة كان
يقوم تماثيل للعدواء ، وكان يعلو أحد أبواب مدينة الزهراء تماثيل لامرأة ، وكان بحمام
الشرطة باشبيلية تماثيل لامرأة جميلة تمسقها بعض الناس وفيها يقول احد الشعراء :

ودمية مرمرة تزهى بجيد	تناهى في التوزد والبياض
ونعلم أنها حجر ولكن	تيمنا بالحاذ مراض

اما التصوير في المخطوطات ، فقد تعددت مدارسها في العالم الاسلامي ، فهناك المدرسة
العربية واهم مراكزها في بغداد والموصل ودمشق والقاهرة وقرطبة وغرناطة ، ثم المدرسة
الهندية فالمدرسة التركية .

(٣٣) عبد العزيز سالم ، اسرار الجمال في الفن الاسلامي ص ٩٨ - ٩٩

(٣٤) أحمد فكري ، المدخل ص ٤٥

- (٣٥) عبد العزيز مرزوق ، الفن المصري الاسلامي ، ص ٦٣
- (٣٦) عبد العزيز سالم ، اسرار الجمال ص ١٠٠
- (٣٧) احمد فكري ، المدخل ص ٤٨
- (٣٨) عبد العزيز سالم ، المسجد الجامع بالقيروان من كتاب مساجد ومعاهد ج ٢ كتاب الشعب
رقم ٧٨ ص ١٧٤ .
- (٣٩) عبد العزيز سالم ، اسرار الجمال ص ٩٣
- (٤٠) احمد فكري ، المسجد الجامع بالقيروان ، القباب - عبد العزيز سالم ، المسجد الجامع
بالقيروان ص ١٧٤
- (٤١) E. Lambert, L'Architecture musulmane du Xe siècle à Cordoue et à Tolède, dans : Gazette des Beaux Arts, t. XII, 1925, PP. 141 - 161
- عبد العزيز سالم ، المساجد والقصور الاندلس ، سلسلة اقرا ، عدد ١٩٠ ، ١٩٥٨ ، ص ٣٤
ومقاله عن جامع قرطبة في دائرة معارف الشعب عدد ٦١ ، ص ١١٠ ، ومصدر رقم ٧٨
ص ١٧٦ ، وكتابه تاريخ المسلمين وآثارهم في الاندلس ، بيروت ١٩٦٢ ص ٣٩٤ .
- (٤٢) المقري ، نفع الطيب ، ج ٢ ص ٩٠
- E.Lambert, Les voûtes nervées hispanomusulmanes du XIe siècle (٤٣)
et leur influence possible sur l'art chrétien, Hésperis, 1928.
-, Les coupôles des grandes mosquées de Tunisie et d'Espagne au
IXe et Xe siècles, Hésperis, t. XXII, 1936.
-, Les origines de la croisée d'ogives, dans : Office des Instituts
d'Archéologie et d'Histoire d'art No. 8, 9, 1937, PP. 131 - 146.
- L. Torres Bálbas, La progenie de las primeras bovedas nervadas france-
sas, Al-Andalus, Vol. III, 1935, PP. 398 - 410
- احمد فكري ، المسجد الجامع بالقيروان ، القاهرة ١٩٣٦ .
- جامع الزيتونة في تونس ، مقال في مجلة الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ، المجلد
الرابع ، العدد الثاني ، القاهرة ١٩٥٢ .
- السيد عبد العزيز سالم : اثر الفن الخلافي بقرطبة في العمارة المسيحية باسبانيا
وفرنسا المجلة ، العدد ١٤ ، فبراير ١٩٥٨ ، ص ٧٣ - ٨٩

(٤٤) عبد العزيز سالم ، المآذن المصرية ، القاهرة ١٩٥٩ ، القاهرة مدينة المآذن مقال بالمجلة العدد ١٦ ، ١٩٥٨ .

(٤٥) حسن عبد الوهاب ، بغداد وآثارها الإسلامية ، المجلة عدد ٢٠ ص ٨١

نفس المؤلف : الآثار الإسلامية بالعراق ، المجلة عدد ٢٣ ص ٧٤

(٤٦) السيد عبد العزيز سالم ، لاجيرالدا ، احدى روائع الفن الاندلسي ، المجلة ، العدد ٦ يونيو ١٩٥٧ ص ٤٥

(٧) G. Marçais, Remarques sur l'esthétique musulmane, PP. 55 - 71.

(٤٨) كمال الدين سامح ، العمارة الإسلامية في مصر ، القاهرة ١٩٦٠ ص ١٧٦

(٤٩) عبد العزيز سالم ، اسرار الجمال ص ٩٥

(٥٠) عبد العزيز سالم ، اسرار الجمال ص ٩٥

(٥١) ناجي معروف ، المدرسة الشراعية او القصر العباسي في قلعة بغداد ، بغداد ١٩٦١ ص ٤ .
البت المؤلف ان هذا البناء بعكس ما ذكره الاستاذ مصطفى جواد من انه قصر انشاء
ال خليفة الناصر العباسي في نهاية القرن السادس الهجري ، مدرسة تعرف بالمدرسة
الشراعية وقد اخذ الاستاذ حسن عبد الوهاب بالرأي الاول .

(٥٢) حسن عبد الوهاب ، بغداد وآثارها الإسلامية ، المجلة عدد ٢٠ ، ص ٨١

(٥٣) يصف المقرئ المنية العامرية (ج ٢ ص ١١٥) وحير الزجالي بقرطبة (ج ٢ ص ١٦١)
ومجلس الناعورة بطليطلة (ج ٢ ص ١٦٨) ومنية النصور بن ابي عامر ببليسية (ج ٢
ص ١٧٩) ، وقصر الشراحيب بشلب (ج ٢ ص ١٨٢) ومنية العيون (ج ٢ ص ١٨٩)
وقصر مربيطر (ج ٢ ص ١٩١) كذلك وردت اوصاف كثيرة لقصور تتخللها برك وحدائق
وجنات في كتاب الدخيرة في محاسن اهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني ، من ذلك
وصفه لقصر المأمون بن ذي النون بطليطلة (القسم الرابع مجلد اول ص ١٠٢ - ١٠٣) .
ويصف الفتح بن خاقان كثيرا من قصور الطوائف (الفتح بن خاقان ، فلائد العقيان
طبعة مصر ١٣٢٠ هـ .)

(٥٤) عبد العزيز سالم ، المساجد والقصور بالاندلس ، ص ١١٢ - قصر الحمراء بدائرة معارف
الشعب عدد ٦٤ ص ١٣٤ . لا اتفق مع ي . هل مؤلف كتاب الحضارة الإسلامية في ان
مسجد الحمراء الصغير يفتقر كثيرا الى البهاء الذي يتجلى في سائر قاعات قصر
ال الحمراء ، وان الفن الاسلامي كان في خدمة الامور الدنيوية اكثر منه في الامور الدينية

(هل ، الحضارة العربية ، ترجمة دكتور ابراهيم احمد العدوي القاهرة ١٩٥٦ ص ١٤٨) .
 صحيح ان الفن الفرناطي كان فنا دنيويا ، فلم يكن بناء سلاطين بني الاحمر للمساجد الا
 نتيجة للتوسع الاجتماعي الذي فرضته هجرة سكان المدن التي سقطت تباعا في ايدي
 النصارى ، وحتى هذه المساجد كانت جدرانها تزخر بالزخارف التي تلهي المسلم عن
 صلاته وتجعل من هذه المساجد استمرارا لقاعات القصور .

(٥٥) عرف المسلمون في المغرب والاندلس نظام البرك والبحيرات الصناعية قبل انشاء قصر
 الحمراء بزمان طويل ، فقد كانت لقصر المأمون بن ذي النون بطليطلة بحيرتان صفت على
 ضفافهما تماثيل أسود مذهبة تمتع المياه من أفواهاها هوناكرشيش القطر او سحالة اللجين
 (انظر ابن بسام ، الذخيرة ، القسم الرابع المجلد الاول ، ص ١٠٢) ، وكان لقصر
 المعتمد بن عباد باشبيلية بحيرة كبرى ذكرها الفتح بن خاقان (قلائد العقيان طبعة
 مصر ١٣٢٠ هـ - ص ٨) كذلك اقام الخليفة الموحي ابو يوسف يعقوب قصرا خارج باب
 جهور من ابواب اشبيلية عرف بقصر البحيرة لبركة كانت تجري اليها المياه من قلعة
 جابر (راجع مدونة ابن صاحب الصلاة التي نشرها P. Antuna Melchor بعنوان :
 «Sevilla y sus Monumentos arabes» الاسكوريال ١٩٣٠)

وفي المغرب كان لبني حماد في قلعتهم بالجزائر قصر يعرف بدار البحر الحمادي ، وكان
 بجاية قصر بناء بنوزيري ، وجعلوا له بركة على حافتها أسود تقذف المياه من أفواهاها
 وفيها يقول الشاعر ابن حمديس الصقلي (القرى ج ٢ ، ص ٣٧)

وضراغم سكنت عرين رياسة	تركت خريبر الماء فيه زئيرا
فكأنما غشى النضار جسومها	واذاب فسي أفواهاها البلورا
اسد كأن سكونها متحرك	في النفس لو وجدت هناك مشيرا

ولا شك ان البرك والبحيرات الصناعية كانت تمتع في النفس حالة من الهدوء والراحة .
 وقد فطن بناء بيمارستان قلاوون بالقاهرة الى أهمية البرك والفسقيات في علاج المرضى،
 فتولى الامير علم الدين سنجر الشجاعي أمر عمارته ، فأقام مارستانا يتألف من أربعة
 ايوانات بكل ايوان شاذروان وبدور قاعتها فسقية يجري اليها الماء من الشاذروانات ،
 كما أجرى الماء في جميع قاعات البيمارستان (انظر المقريري ، الخطط ، ج ٢ ص ٣٢١
 - ٣٢٣ ، طبعة بيروت ١٩٥٩) .

(٥٦) القمریات هي نوافذ مفتوحة في غرفة مرتفعة بحيث تطل على منظر جميل تتمتع به نفس
 المشاهد وكثيرا ما تسمى هذه النوافذ أيضا بالشمسيات ، وقد بقيت هذه اللفظة
 الأخيرة في اللغة القشتالية في الوقت الحاضر Ajimez

(٥٧) سانتيانا ، ص ١٠٠

(٥٨) يصف ابن جبير الفسيفساء التي أنزلت بجدران هذا الجامع فيقول : « وأنزلت جدره
 كلها بفصوص من الذهب المعروف بالفسيفساء ، وخلطت بها أنواع من الأصبغة الغريبة

قد مثلت أشجارا وفرمت اغصانا منظومة بالفصوص يبدائع من الصنعة الانيقة المعجزة وصف كل واصف ، فجاء يفشي العيون وميضا وبصيصا « (ابن جبير ، رحلة ابن جبير ، طبعة بيروت ١٩٥٦ ص ٢٣٥ ، رحلة ابن بطوطة ط. بيروت ١٩٦٠ ص ٨٨) .

(٥٩) رحلة ابن بطوطة ، ص ٥٨

(٦٠) ابن جبير ص ١٧٢

(٦١) المقرئ ، نفح الطيب ج ٢ ص ٩١

(٦٢) المقرئ ، ج ٢ ص ٦٩ ، ج ٦ ص ٨٥

(٦٣) يقول : « كنت ممن اذهله فتنة هذا المجلس ، واغرب ما قيد لحظي من بهي زخرفة الذي كاد يحبس عيني عن الترقى عنه الى ما فوقه ، ازاره الرائع الدائري بأسه حيث دار ، وهو متخذ من رفيع المرمر الابيض المسنون ، الزارية صفحاته بالعاج في صندق الملاسة ونصاعة التلوين ، قد خرمت في جثمانه صور البهائم وأطياف ذات ثمار ، وقد تعلق كثير من تلك التماثيل المصورة بما يليها من أفنان أشجار وأشكال الثمر ، ما بين جاد وعابث ، كما تعلق بعضها ببعض بين ملاعب ومثاقف ترنو الى من تأملها بالحفاظ عاطف ، كأنها مقبلة عليه ، أو مشيرة اليه ، وكل صورة منها منفردة عن صاحبها ، متميزة من شكلها ، تكاد تقيد البصر عن التملّي الى ما فوقها ، قد فصل هذا الازار عما فوقه كتاب نقش عريض التقدير ، مخرم محفور ، دائر بالمجلس الجليل من داخله ، قد خطه المنقار أبين من خط التزوير ، قائم الحروف ، بديع الشكل ، مستبين على البعد مرقوم كله بأشعار حسان ، قد تخيرت من أماديخ مخترعه المأمون . وفوق هذا الكتاب الفاصل في هذا المجلس بحور منتظمة من الزجاج الملون الملبس بالذهب الابريز ، وقد أجريت فيه أشكال حيوان وأطياف وصور أنعام وأشجار تذهل الالباب الابصار « ابن بسام ، الدخيرة ، المجلد الاول ص ١٠٢ وما يليها .

(٦٤) شاع استخدام النوافذ الزجاجية الملونة في العمارة الاسلامية ، فالمسجد الجامع بدمشق كان به ٧٤ شمسية زجاجية مذهبة ملونة موزعة في عنق القبة الوسطى ، وفي القباب الأخرى ، وفي جدران الجامع (ابن جبير ص ٢٣٨) . ويحتفظ ضريح ومدرسة قايتباي بالقراة بمجموعة من النوافذ ذات الزجاج الملون (كمال سامح ، العمارة المصرية ص ١٠٢) كذلك يحيط بجدران جامع المحمودية بالقاهرة مجموعة من النوافذ الجصية ذات الزجاج الملون (حسن عبد الوهاب ، جامع السلطان حسن وما حوله ، المكتبة الثقافية عدد ٥٦ ص ٣٨) .

اللوحة



زخارف هندسية ونباتية بواجهة مدرسة السلطان حسن

وجه الحراب بالسجد الجامع بالعقروان

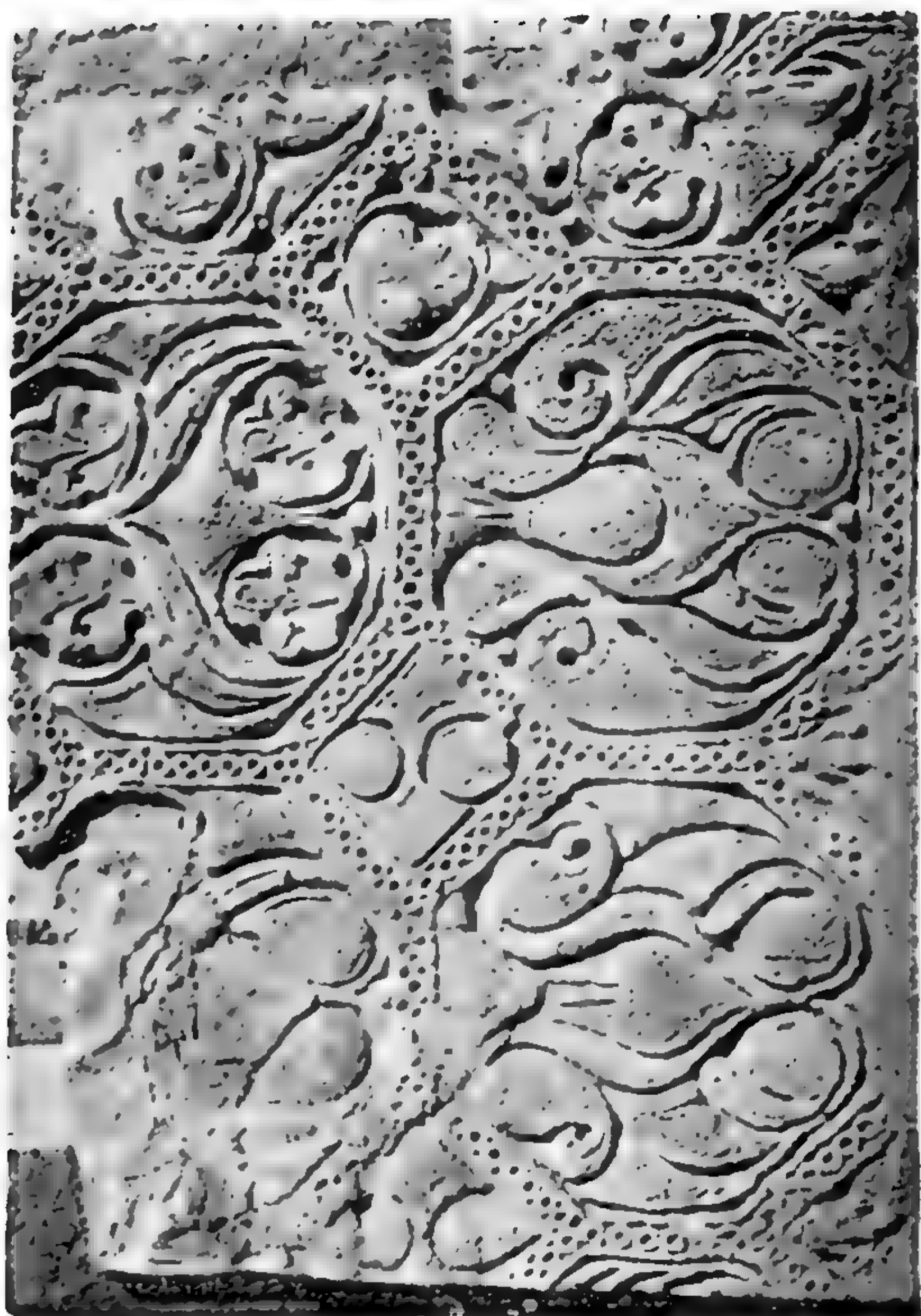




زخارف المحراب بمدرسة المنصور قلاوون



منلة المسجد الجامع باشبيلية المعروفة بالخرالدا



زخارف محفورة في الجص بالمسجد الجامع بسامرا



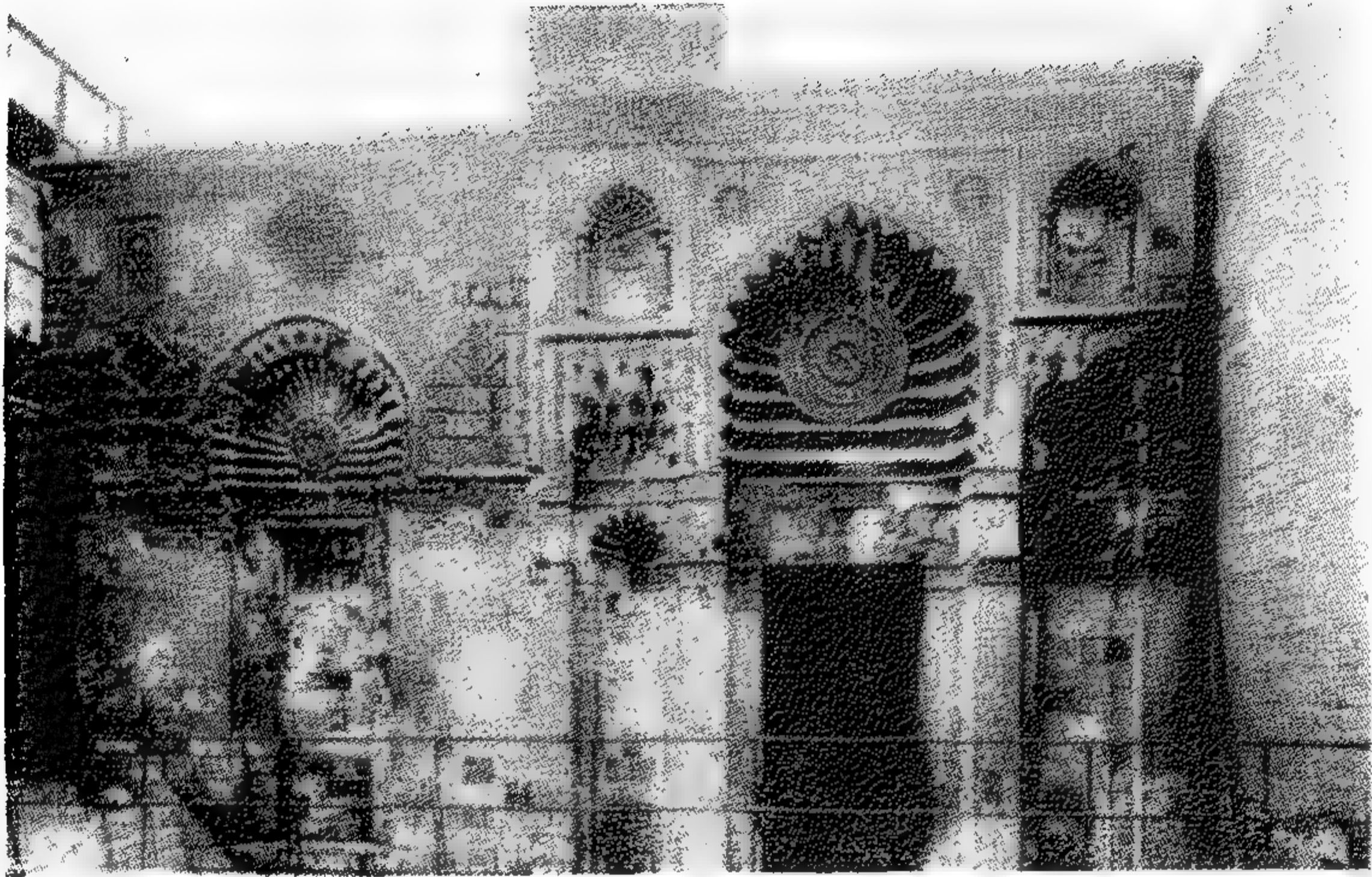
المنارة الملونة بالمسجد الجامع بسامرا



القسم الأدنى من مدخل خانقاه سيّس الجاشنكير

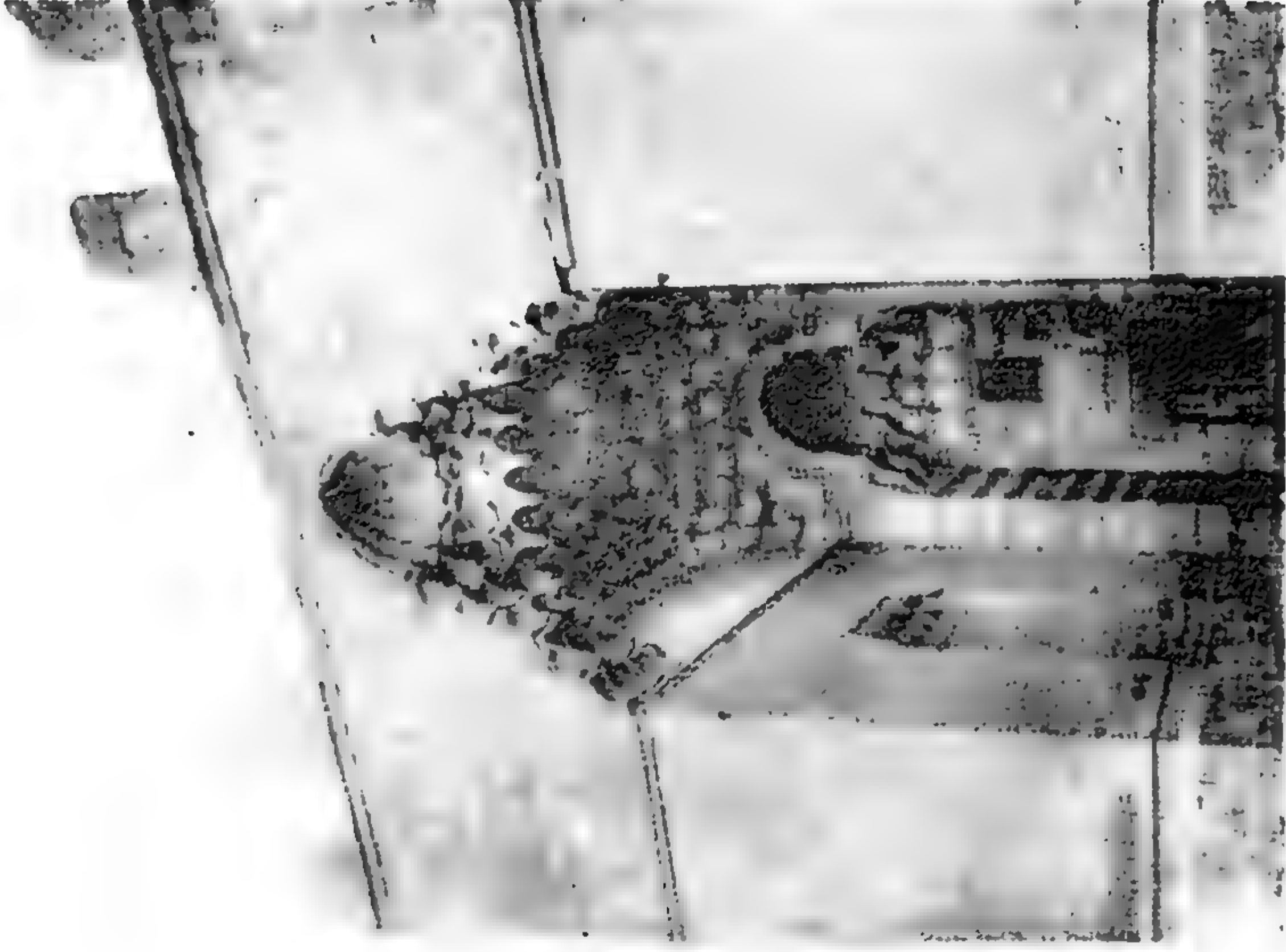


واجهة المدخل بمدرسة السلطان حسن

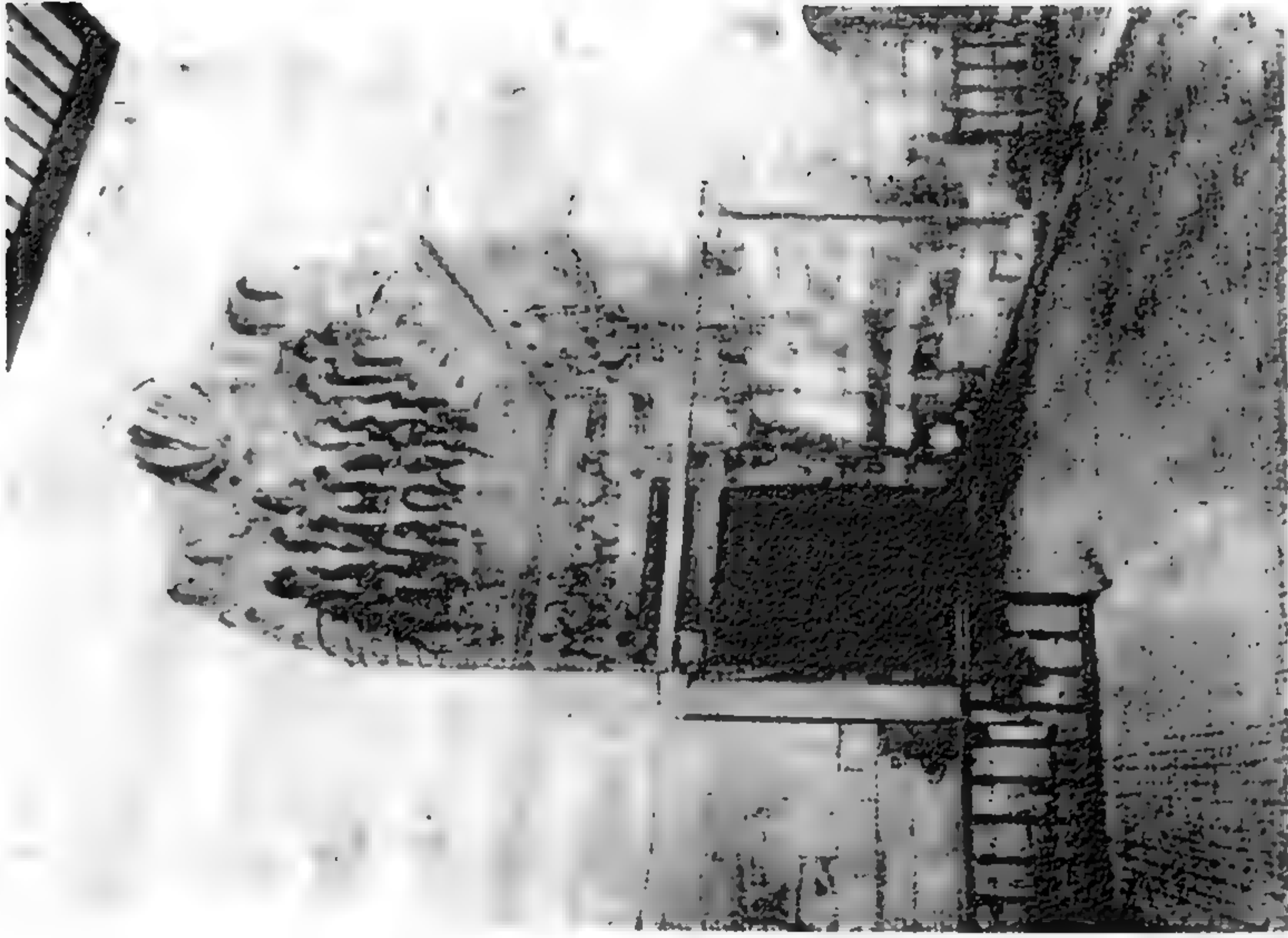


واجهة المسجد الاقمر من العصر الفاطمي

مدخل قصر يشيك



واجهة خانقاه ببيرس الجاشنكير





زخارف المقرنصات ببواطن عقود قاعة المدل بقصر الحمراء



الزخارف الى نكسو جدران قاعة الاختين بقصر الحمراء



واجهة مسجد ومدرسة و ضريح السلطان فلاون في القاهرة



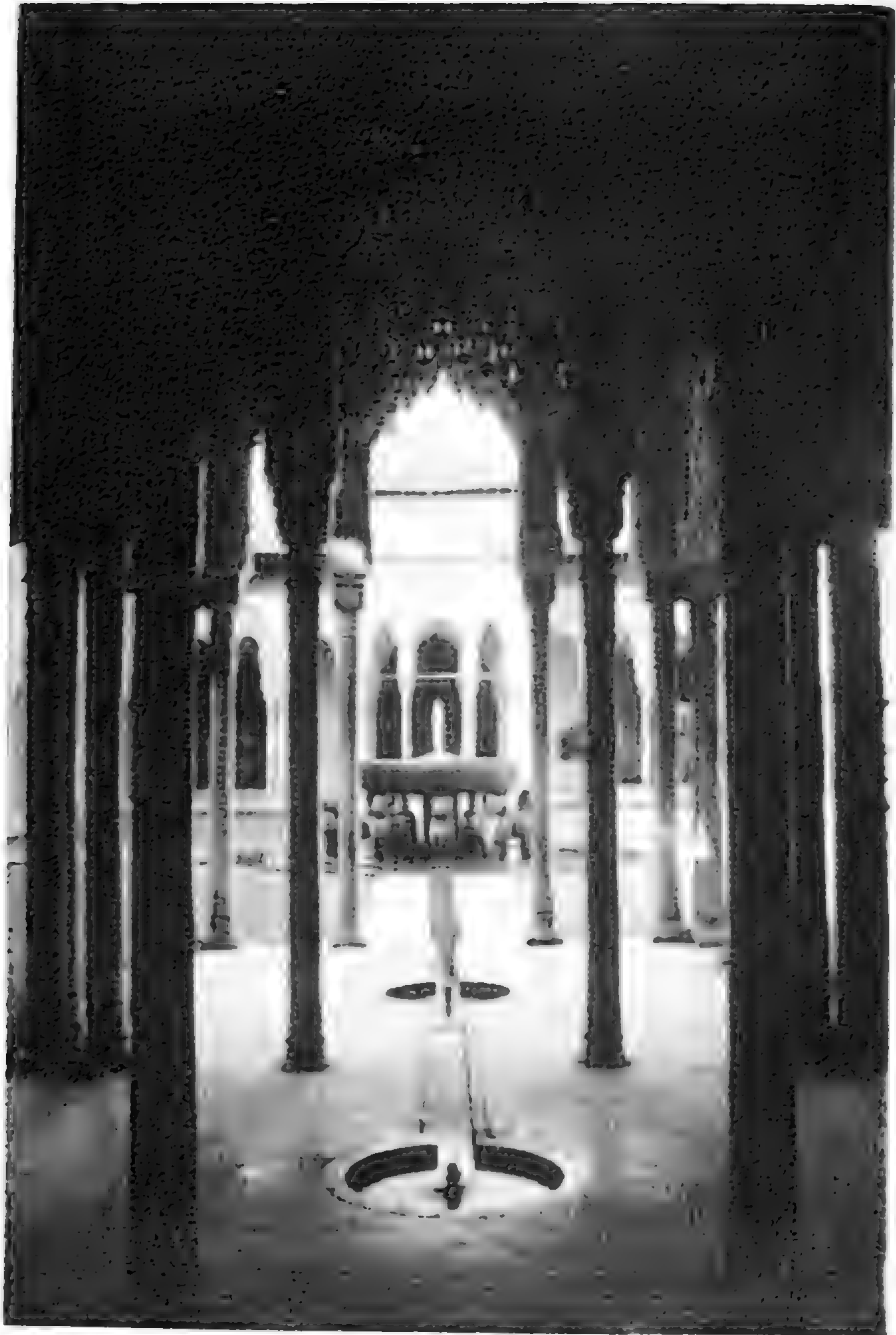
القطاعات المرفقة الممتدة على طول واجهة مدرسة السلطان حسن



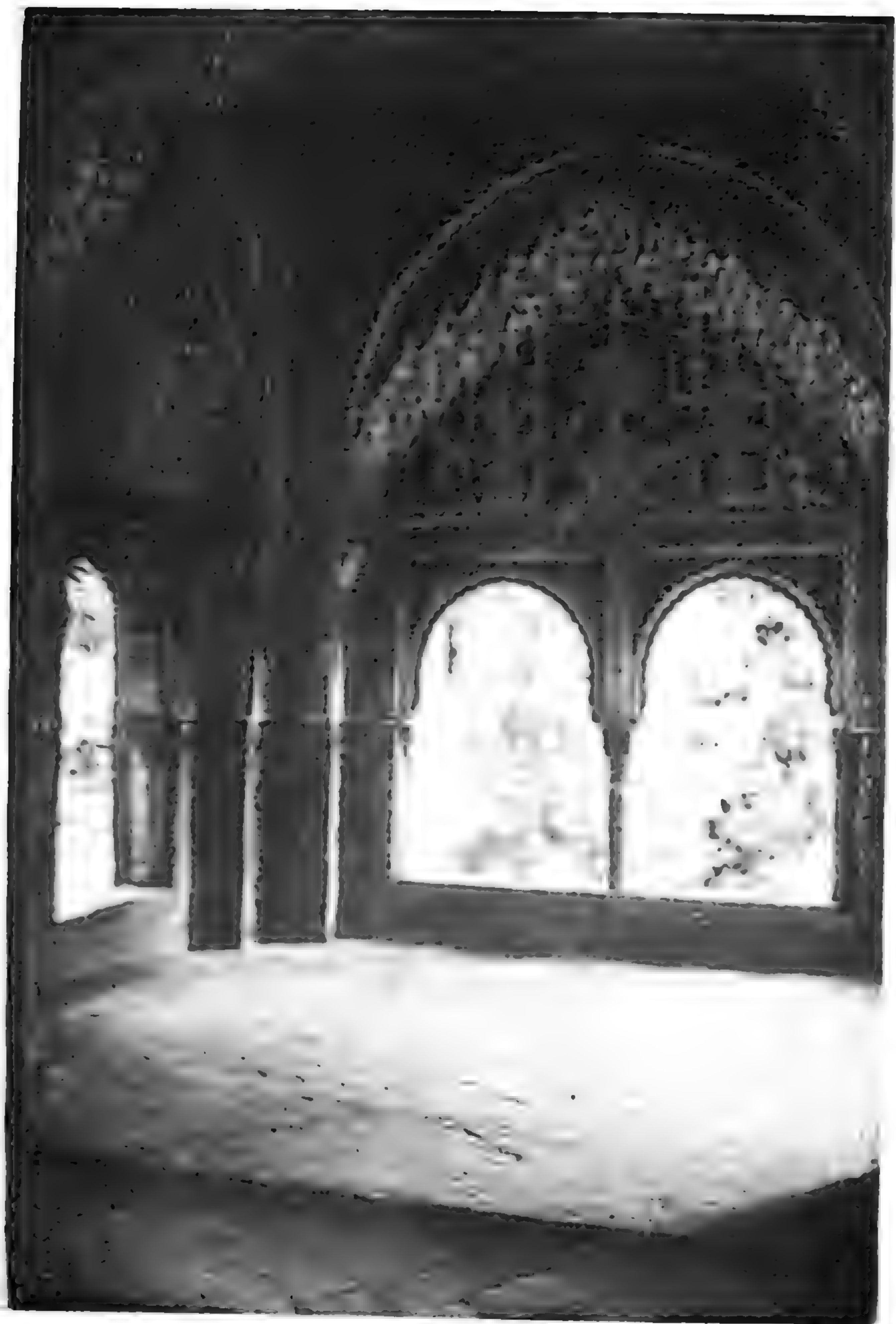
قبة مدرسة وفريخ سلا وسنجر الجاولي وترى التلعات المشرقة بالواجهة

نافورة السباع بقصر الحمراء بقرطاجنة





البوَّاتُكُ المَحيطة بِبَهِو السَّبَّاعِ بِقَصرِ الحَمراءِ



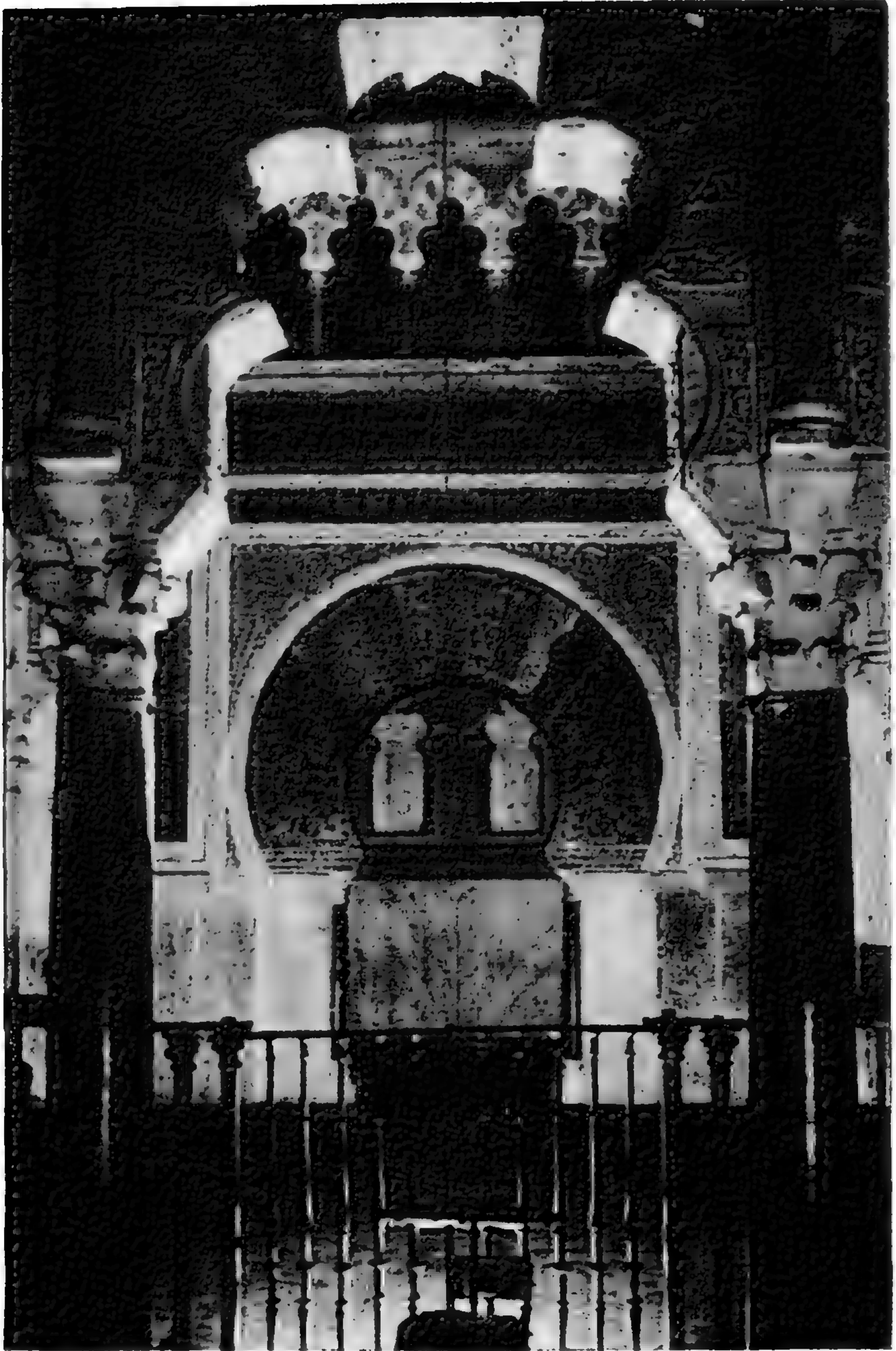
احدى قمريات قصر الحمراء بقرناطة



جانب من قصر جنة العريف بفوناطه



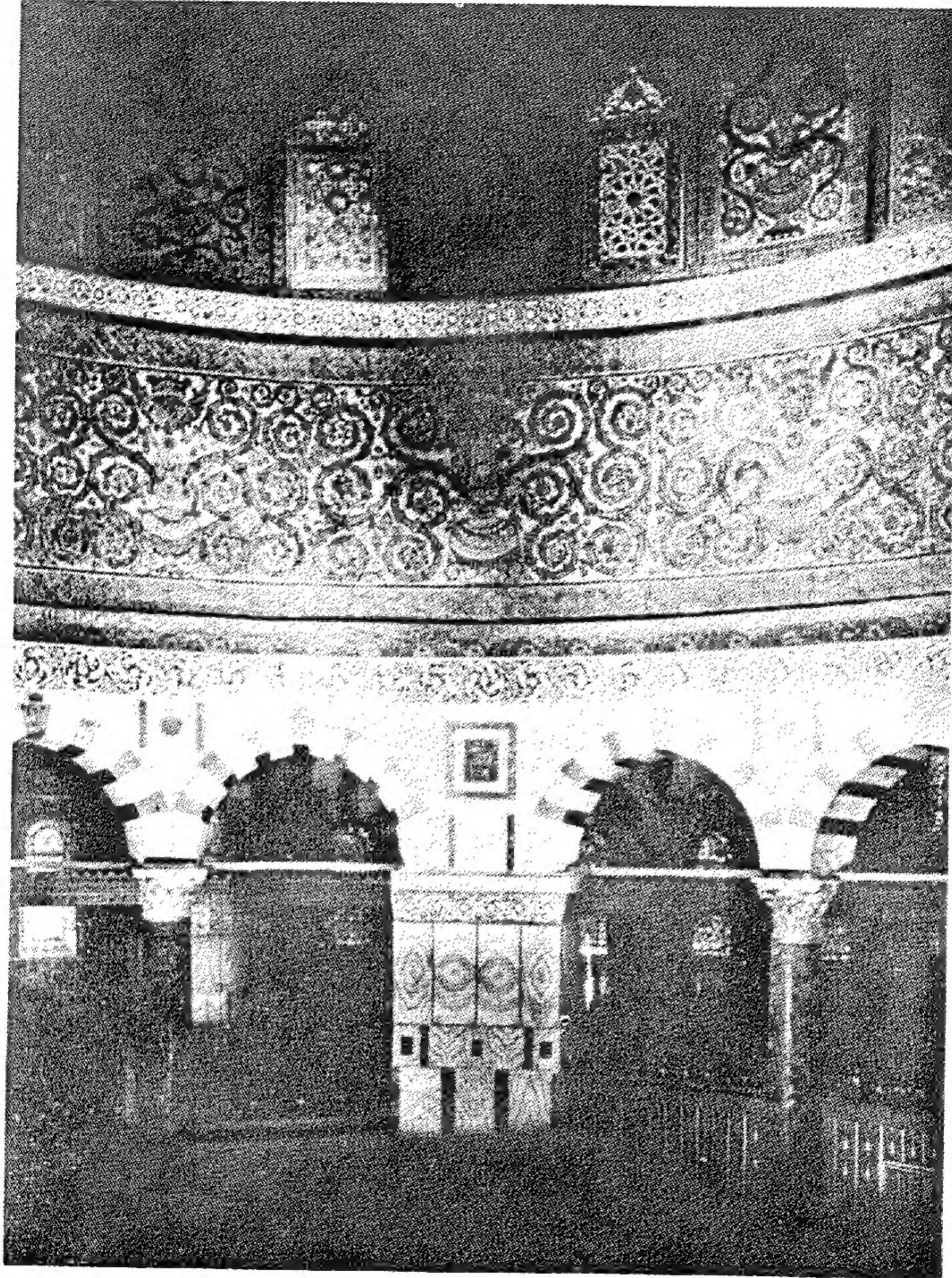
قمرية تطل على حي البيازين بقرنطة



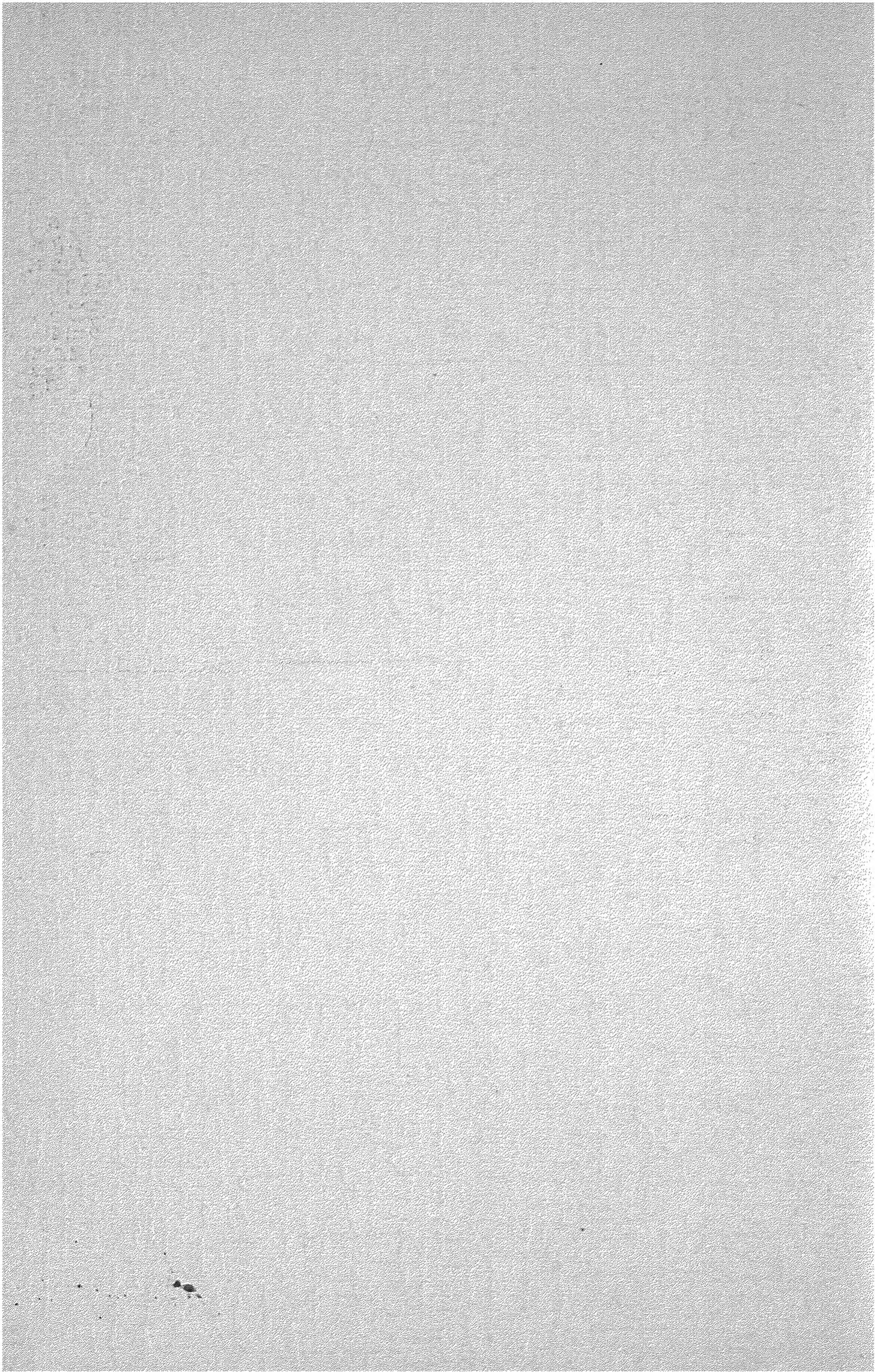
محراب المسجد الجامع بقرطبة



زخارف الفيضاء بصحن مدرسة السلطان حسن في القاهرة



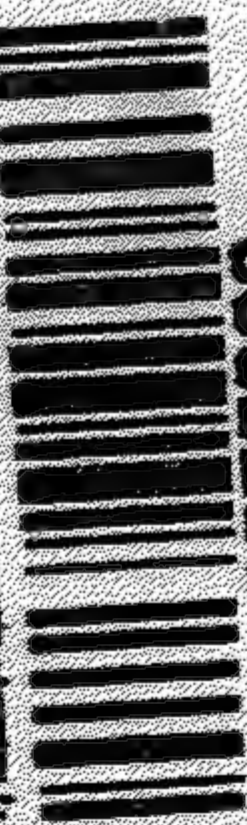
زخارف العقود بقبة الصخرة



طبعَت على مطابع المصري
بيروت (لبنان)

017
1
53

Bibliotheca Alexandrina



0275900